

بقلم : عباس محمود العقاد

تجرى المقارنة أحيانا بين الكاتب الصحفى الذى كان يكتب فى صحافتنا العربية قبل سبعين أوثمانين سنة ، وبين كاتبنا الصحفى الذى يكتب الآن فى صحافتنا ، بعد أن بلغت مع الصحافة العالمية آخر اطوارها ، من وسائل الطباعة والتحرير الى وسائل الادارة والتوزيع .

وقد نوجز هذه الفوارق التى يمكن ان تتعدد الى غير نهاية فنقول: ان الفارق هنا هو الفارق بين روبنسون كروزو فى جزيرته وبين رحالة من سياح اليوم ترتسم له طريقه من رقم الكرسى فى الطيارة الى رقم الحجرة فى الفندق الى اسماء الخطوط الجوية والبحرية فى كل مدينة وكل فندق ، وكل يوم من أيام الرحلة ، منذ « قطع التذكرة » الى تسليم البطاقة عند باب المطار الأخير ، مع سلامة الاياب .

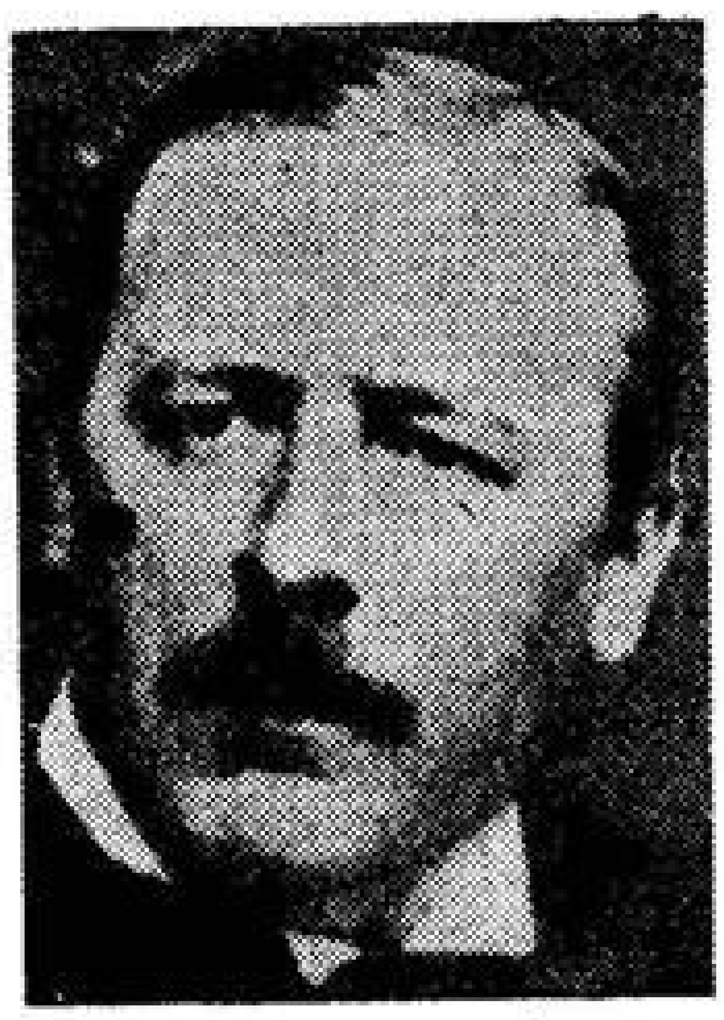
وفارق آخر ربما أوجز لنا تلك الفوارق على نحو آخر من المشابهة : وهو الفارق بين طبيب القرن التاسع عشر وطبيب القرن العشرين .

ان طبيب القرن العشرين يعرف عمله المطلوب من خلال عشرين كشفا وتحليلا وأداة طبية أو كيماوية بين يديه ، ويستوحى وصفه للدواء من تحليل الدم وتحليل المواد الجسدية على اختلافها ، ومن كشف الأشعة ورسامة القلب وشهادات للأحوال الخاصة والعامة يرجع اليها فى سجلاتها اذا شاء .

ولم تكن لطبيب القرن التاسع عشر وسيلة من هذه الوسائل الميسورة اليوم فى أكثر العيادات ، فربما أعوزته السماعة فلم يعتمد فى جس النبض على وسيلة غير الاصغاء بأذنيه ، وهو بعد ذلك يعالج العلل جميعا فلا يتخصص لعلة واحدة يستعد منذ عهد المدرسة « لتشخيصها » وتدبير علاجها .

وكتابنا الصحفيون من أعلام القرن التاسع عشر كثيرون .

ولكننا اذا نادينا أسماءهم من الذاكرة لم يكن منهم من هو أسرع تلبية للنداء العاجل من اسم « على يوسف » صاحب « المؤيد » أخيرا ، وصاحب « الآداب » قبل ذلك .


اللورد كرومر


السلطان حسين





عمر مكرم

ان « على يوسف » كان يصنع « صناعتـه » الصحفية ليتعلمها الناس منه ، ولم يكن يتعلم تلك الصناعة على أساتذتها فى الشرق والغرب ، ولا على أدواتها التى تمليها عليه .

لم يكن يعرف لغة للصحافة غير العربية ، ولم يكن يعرف من العربية غير ما اعتمد فى معرفته على نفسه ، بل غير ما اعتمد على نفسه قبل ذلك فى اختيار أستاذه الذى يراجعها عليه .

وكان يسمع ، ولا شك ، بالصحافة الأوربيـة ويعرف منها بالسماع اكبرها واشهرها ، ولكنه لم يعرف من صحافة الغرب صحيفة واحدة لينهـج على منهجها ، ولم يكن من غايته ولا طاقته أن يعرف « التيمس » أو « الطان » ليحـكى هذه أو تلك فى طبعها وتحريرها ، ولكنه ـ هو واقرانه من كتـاب عصره ـ كانوا يبتدئون فى الصحافة طريقا آخر غير تلك الطريق التى تقدمتهم فيها الصحف الأوربية : طريقا يستطيعونها وتستدعيهم اليها ، وقد تكون الطريق لكل صحفى منهم غير الطرق الأخرى التى يستقيم عليها سائر زملائه .

كان « على يوسف » يرتجل صناعته الصحفية فى كل شىء : فى التقاط الأخبار ، وفى جمع الآراء ، وفى تحرير المقالات ، وفى سياسة الجمهور وسياسة ولاة الأمور .

وظهر من قضية « التلغرافات » التى سيق من أجلها الى القضاء انه كان يستطلع أخبار الحملة على السودان قبل وصولها الى ديوان الوزارة ، لأنه كان على صلة بموظف المكتب الذى يتلقاها ، ولم يكن أحد يعرف « الواسطة » التى تحمل النبأ من مكتب البرق الى مكتب التحرير .

وكانت تعبئة الآراء قبل هذا الجيل لازمة وعسيرة فى وقت واحد ، بل كانت أدواتها كلهـا مجهـولة يخترعها كل صاحب صحيفة على سنته فى اختراع هذه الأدوات المرتجلة .

أما « على يوسف » فقد كادت وسيلته لتعبئة الآراء أن تكون شخصية بينه وبين نفسه وصحبه ومن يرجع اليهم فى حياته الخاصة أو يرجعـون اليه .

فلما اتهم لورد كرومر هذه الأمة بالتعصب الدينى وعداوة الأجانب جمع الشيخ «على يوسف» نماذج الآراء التى تدفع هذه التهمة من كل صاحب صفة ترشحه لابداء الرأى فيها .

فقال الخواجه ميماراكى اليونانى :

« اشهد اننى ما شعرت قط فى معاملاتى مع المصريين باننى أعامل أناسا يخالفوننى فى العقيدة » .

وقال الفرنسى وكيل مصرف الكريدى ليونيه الفرنسى :

« اننا لا نشعر بهذا التعصب الذى اتهمت به الامة المصرية .. اللهم الا اذا كان التعصب موجودا فى غير الدائرة التى اليها معاملاتنا » .

وقال شكور باشا الادارى اللبنانى :

« اننى أفضل أن أمشى وحدى ليلا فى جهات السيدة زينب والنحاسين على أن أمشى وحدى ليلا فى جهات مونمارتربضواحى باريس » .

وقال اسكندر عمون المحامى :

« ان المصرى أكثر اكراما للغريب من سائر الشعوب » .

وقال باسيلى تادرس باشا :

« لا صحة لما يقال من وجود التعصب الدينى أو الجنسى فى مصر »

وحين سأل الشيخ كلا من السيد عمر مكرم والشيخ محمد بخيت من رجال الدين الاسلامى لم ينس أن يسأل رجلا ينكر الأديان جميعا وهو الدكتور شبلى شميل الذى قال :

« ان التعصب غير موجود فى مصر على الاطلاق » .

أما المقالة فهى الصحفة المختارة على مائدة الشيخ على يوسف بغير جدال .

وقد تكتب المقالة فى موضوعها بأسلوب أجمل من أسلوبها ، وعلى نمط من اللفظ والمعنى أبلغ من نمطها فى لفظها ومعناها ، ولكن مقالة «على يوسف» هى مقالة على يوسف التى لا يكتبها غيره ولا يؤدى الغاية منها أحد كما يؤديها بقلمه ورأيه .. فهى من الكلم المفصل على حسب قياسه جملة جملة وسطرا سطرا من فاتحتها الى ختامها ، وليست من الكلم « المجهز » على قياسه ولو على وجه التقريب الذى يحكمها احكام التفصيل .

واذا أردنا أن نجمع لهذه « الشخصية » النادرة مفتاحها فى كلمة واحدة فهى كلمة « العصامية » حيث تصل العصامية أحيانا الى حدود المغامرة .

لقد كان لعلى يوسف ومصطفى كامل طريقتان مختلفتان ــ بل مختلفتان جدا ــ فى الكتابة الصحفية وفى الخطة السياسية ، وفى الدعوة الوطنية .

ولقد فرق النقاد بين الطريقتين فكان الفرق بينهما عند اناس أن طريقة مصطفى كامل هى طريقة التطرف والحماسة وأن طريقة على يوسف هى طريقة المحافظة والاعتدال ، وكان الفرق بينهما عند أناس آخرين هو الفرق بين التعليم الحديث والتعليم القديم ، أو هو الفرق بين الشباب والكهولة ، أو الفرق بين السياسة القومية وسياسة القصر والحاشية الخديوية ، أو الفرق بين الخطيب المنطلق والكاتب الحصيف .

لكن الواقع أن الفرق الوحيد الذى يحتوى جميع هذه الفروق هو « شعور العصامية » فى نفس الرجل الذى كان مثله الأعلى فى الحياة أن يصل باجتهاده وحيلته الى مكانة السيد الموقر ، ليرعى له السادة الوارثون للسيادة كرامة الرأى وكرامة « الخاطر » كما نقول فى عرفنا المأثور .

وكان من حق العصامية الناجحة عند على يوسف أن يتكلم مع ذوى « الاعتبار » كما يتكلم ذوو الاعتبار ولا يخف به القلم خفة الحديث المتعجل أو الحديث المستثار .

واذا قال ، كما كان يقول كثيرا ، انه لا يرضى السياسة على مذهب الرعاع فليست كلمة الرعاع هنا مقابلة عنده لكلمة النبلاء أو «الأرستقراطيين» .. وليس انكاره لمصطفى كامل انكارا لانسان دونه فى المقام والمكانة الاجتماعية ، لأن «مصطفى كامل» كان له نصيبه من الألقاب التى خلعت على الشيخ على يوسف ، وان لم تغلب عليه .

وانما كانت المقابلة عنده مقابلة بين خفة النزق والعجلة ورصانة « العقلاء » من ذوى الرأى والحنكة فى كل طبقة ، ولهذا كان يكثر من تلقيب مصطفى كامل بالطائش ، ويكثر من وصف سياسته بالطيش ، ويجذبه عرق الدراسة العتيقة فيقول معتذرا من تكرار كلمة الطائش انها تطابق اسم مصطفى كامل فى حساب التنجيم ، لأن مجموع الحروف بحساب الجمل فى كلمة طائش وكلمتى مصطفى كامل واحد ... وهو (٣١٩) .

وهذه القيمة ــ قيمة العصامى الذى بلغ فى المكانة الاجتماعية مبلغ ذوى الرأى ــ هى هى التى جعلت لكتابته السياسية صبغة كصبغة اللغة الدبلوماسية

بين وزراء الخارجية والسفراء ، وهى هى التى جعلته يعتزل الصحافة بعد أن أسندت اليه وظيفة « سيد السادات » أو شيخ الطريقة الوفائية الصوفية .

وقد كان يكتب عن خصوم القصر الخديوى جميعا فيبيح لقلمه من المغامز فى الكتابة عنهم ما يرضى القصر ويستجيب لأمره وايعازه ، ولكنه كان يأبى كل الاباء أن يحمل على رجل ممن أحسنوا اليه فى نشأته الأولى ، كمحمد عبده ، وحسن عاصم ،وسعد زغلول، لأن هذه المحافظة على سمت الرجل الكريم تدفع عنه سبة النعمة المحدثة والمقام المدخول .

فاذا جاء بين تضاعيف الأخبار فى صحيفة «المؤيد» شىء يمس هؤلاء مرضاة للحاشية الخديوية، فانما كان يترك كتابته لغيره أو يفرغه فى القالب الذى يوافق مظهر الكرامة وينفى عنه شبهات العتب والملام .

غير أن المحافظة على المظهر شىء ومطاوعة الحيلة والدهاء من وراء الستار شىء آخر ... ففى الوقت الذى كان فيه التشهير الصريح باسم محمد عبده محرما على أقلام المؤيد ، كان وكيل المؤيد بالآستانة يتطوع لمصاحبة الشيخ المفتى الغريب عن المدينة ، فيقحمه من مواطن الفرجة ما يتحاماه أمثاله ، ويتواطأ بذلك مع رؤساء الشرطة ليفجأوا الشيخ والوكيل بين مواطن الريبة .. ثم ينتهى الأمر الى « وصمة » شائنة تصيب الشيخ فى دار الخلافة الاسلامية ، فلا يشق على الخديو بعد ذلك أن يعزله من مناصبه الدينية برخصة من مقام الخليفة الأعظم، ويتراجع أمامها مجلس الوزراء فى مصر ، فلا يعتبر عزل المفتى فى هذه الحالة اخلالا بنظام العزل والتوظيف .

وقد عمت الصبغة الدبلوماسية كل منحى من مناحى تفكيره وعمله فى السياسة وفى علاقاته بالسياسيين الوطنيين وغير الوطنيين ، وظهرت فى كل تصرف من تصرفاته العامة حتى فى صياغة المبادىء الوطنية التى قررها لحزبه أساسا للمطالبة بحقوق الأمة ونظام الحكومة . فقد أوشك أن يجعل هذه المبادىء توريطا دبلوماسيا من كلام المحتلين أنفسهم ليسكتهم ولا يفتح لهم بابا للاحتجاج على ولى الأمر أو اتهامه بتحريض الصحف والأحزاب عليهم ، اذ كان انتساب الشيخ على يوسف الى القصر الخديوى أمرا مفروغا منه مفهوما بالتواتر بين دوائر السياسة الشعبية والرسمية فى القاهرة وعواصم الدول ذوات الامتيازات فى هذه البلاد ، وكان وكلاء « المؤيد » يزورون الدواوين ــ خارج القطر ــ كأنهم ملحقون بسفارات القصر ، قبل أن توجد له سفارات ..

فالمحتلون كانوا يسمون أنفسهم بالمصلحين ويقولون ان اصلاح الأداة الحكومية غرض من أغراضهم الأولى التى ينجزونها قبل مغادرة البلاد .

والشيخ على يوسف يسمى حزبه بحزب الاصلاح، فأى اعتراض للدولة البريطانية عليه أو على الخديو اذا أقام قواعد حزبه على المطالبة بالاصلاح ؟ ..

والمحتلون كانوا يقولون انهم يدربون المصريين على حكم أنفسهم ويحولون بين الأمير والاستئثار بالسلطة فى مسائل الادارة والمال على الخصوص .

والشيخ على يوسف يقيد الاصلاح بأنه «اصلاح على المبادىء الدستورية » ، ولا يذكر الدستور على اطلاقه لأنه قد يزعج الدولة العثمانية صاحبة السيادة التى لم تكن فى بلادها حكومة نيابية ، وقد يزعج الانجليز أصحاب السلطان الفعلى كما يزعج الخديو صاحب السلطة الشرعية .

ولما ذكر « الاستقلال » ذكره مشروطا بالمعاهدات التى ارتبطت بها بريطانيا العظمى ، وقال ان تحقيقه تنفيذ لوعود هذه الدولة بالجلاء ، وقد زادت هذه الوعود على السبعين .

وكل مقالة من مقالات « المؤيد » فى السياسة العامة فهى على هذا النمط ، مذكرة رسمية لا يأبى السفير أن يوقعها باسمه واسم ولى أمره ورئيس حكومته ، فاذا جاوزت هذا الحد الى شىء من الشدة فى التعبير فغاية خطبها أن تكون بمثابة المقال «الموعز به » الى لسان حال رسمى من ألسنة الحكومات التى تسمى أحيانا « بالصحف الشبيهة بالرسمية » .

وقد اشتد الشيخ على يوسف غاية شدته فى الحملة على لورد كرومر بعد اعتزاله ، أو عزله ، من منصب المعتمد البريطانى فى القاهرة ، وكان الشيخ على حريصا على ترويج الظن الذى شاع فى البلد عن نجاح الخديو فى مساعيه عند بلاط سان جيمس لعزل كرومر وتعيين رجل من أصدقائه فى مكانه ، ولكنه كان على حذر شديد من اعلان هذه الدعوى مخافة أن يغضب الدولة البريطانية ويضطرها الى

الأخذ بناصر عميدها المخذول صيانة له من مهانة الشماتة وصيانة لها من الاعتراف أمام النـاس بخذلانها لرجالها وخدام سياستها .

فاذا بالشيخ على يوسف يخلص من هذا المأزق على أحسن حال من الكياسة والانصاف ، فيتهم كرومر نفسه بأنه فضح حقيقة الموقف بثورته المحنقة فى خطاب الوداع ، ويسأل : لماذا كل هذا الحنق والرجل لم يفارق قصر الدوبارة على الرغم منه كما يقال ؟.

واذا بالشيخ يعترف للعميد المعزول بكل مأثرة من مآثره المدعاة . فلا ينكر عليه حسنة واحدة يعتبر انكارها عليه انكارا على دولته كلها من ورائه .

ثم يعمد الشيخ اللبق الى الخطبة الكرومرية نفسها ، فلا يضيف اليها حرفا من عنده ، بل يأخذها بنصوصها للايقاع بينه وبين المحتفلين بوداعه وبين المتشيعين لسياسته والمسخرين او المتبرعين بالشهادة لحكمه وحكم أعوانه ومستشاريه .

كان الأمير حسين كامل ، على رأس المدعوين للاشتراك فى حفلة التوديع فلم يكن تعليق الشيخ على يوسف نقدا للأمير – عم الخديو – بل كان ابرازا واضحا لاساءة كرومر اليه ، مرة بالانحاء على أبيه اسماعيل ومرة بالسكوت عن الاشارة اليه كأنه من سقط المتاع ، وهو حاضر أمام عينيه ..

« هذا الامير الجليل الذى والى جناب اللورد بالصداقة زمنا طويلا وخصه باحترامه دائما ، وكان له فى عهده اعظم اثر فى خدمة البلاد معه خدمة حقيقية باخذه الجمعية الزراعية الخديوية لم ير اللورد انه خليق بكلمة ثناء يوجهها اليه فى جنب ما وجه من عبارات الثناء لغيره من الاحياء والاموات »

ولم يتحدث الشيخ على عن احد من المحتفلين باللورد كأنه خصم يحاربه وكأنه صديق اللورد وموضع حظوته ، بل كان حديثه عنهم جميعا كأنهم ضحاياه وضحايا سياسته وسوء خلقه فى حاضره وماضيه .

قال كرومر عن رياض باشا انه علق الجرس فى عنق الهر ، فكان ثناء على يوسف على رياض باشا اكبر من ثناء اللورد عليه ، ولكنه استدرك قائلا ان اللورد :

« لم يقل ان رياض باشا لما اراد فى زمنه هو ، ان يعلق الجرس فى عنق الهر قطعت يده وحلف اللورد الا يعود الى خدمة الحكومة مادام هو فى البلاد ، وزاده عقوبة فرفت ابنه من وكالة الداخلية فى اليوم التالى من استقالة ابيه . فكان المستبد اسماعيل اخف وطأة على رياض باشا من المستبد كرومر »

وأثنى كرومر على بطرس غالى باشا ومدحه بسعة الحيلة فى حل المشكلات فقال الشيخ على :

« نعم .. ولكنها المشكلات التى كان يخلقها اللورد بينه وبين الجناب العالى ، وبينه وبين قناصل الدول من جهة اخرى .. »

وتساءل الشيخ على :

« لماذا اعرض اللورد عن ذكر بقية الوزراء كأنهم ليسوا نظارا فى الحكومة وليس لهم عمل مطلقا فيها ؟ » .

وقد اشاد كرومر بالوفاق الانجليزى الفرنسى الذى تم على يديه فسرد له « الشيخ على » سلسلة من الاساءات الى الثقافة الفرنسية والصحافة الفرنسية والخبراء الفرنسيين ،وانه يفعل ذلك

« حبا فى مصلحة مصر ولكن ليحل محل كل قدم فرنساوية قدما انكليزية » .

ولم يكن كرومر ليعدل عن هذه الخطة مرة الا اذا جاءه الأمر من رؤسائه فى العاصمة البريطانية .

والحق ان براعة على يوسف فى التعقيب على أقوال كرومر كانت هى البراعة « الموصوفة » للرد على كل كلمة فيها بما يناسبها ويقلبها على صاحبها عند انصاره قبل خصومه والشامتين به وبعهده ، وقد قلنا – فيما تقدم – ان مقالة على يوسف هى مقالة على يوسف التى لا يكتبها غيره وان كتب ما هو أجمل منها وما هو ابلغ منها واوفى ...

فهذه المقالات فى توديع كرومر هى بعض الشواهد على هذه « الخصوصية اليوسفية » .. اذ لم يكتب احد من مودعى كرومر نظيرا لها بهذا الأسلوب « الدبلوماسى العصامى » الفريد ، وان كتبوا على أساليبهم ما هو جدير بالاعجاب من ناحيته فى عبارته وفحواه .

ولم يستغرق هذا الأسلوب الدبلوماسى قلم الشيخ الألمعى فى كل ما كتب من مقال او خبر ، فقد كان للكاتب « الانسان » قلمه الذى يجرى على هذه الطبقة من الفصاحة وحسن الأداء ويجرى كذلك مع العاطفة التى كان يأبى لها ان تقوده فى مواقف السياسة والمطالب العامة ، ولكنها العاطفة فى نفس « العصامى » الذاكر لعصاميته ، كيفما تقلبت به الحال بين الرضا والغضب ، أو بين الفرح والأسى ،

وله فى رثاء ولده الوحيد عمر كلمات كتبها يوم نعيه ويوم تشييعه لم يحتفل لها بعدة من عدد

البلاغة غير الشجن والتجلد والتسليم للواقع الذى بطلت فيه حيلة الألسنة والأقلام كما بطلت فيه حيلة العقول والقلوب .

نعاه بقلمه فقال :

« فقد صاحب هذه الجريدة الساعة السادسة بعد ظهر أمس ولده الوحيد ـ عمر يوسف ـ فى الحادية عشرة من عمره، بعد مرض قليل الايام كثير الالام . فالى الله مآبك يا عمر ، والى الله مآبك أيها الزهر الذى قطفه الموت فى أزكى شذاه .

« الى الله مآبك أيها الكبد الذى يمشى على الارض ، ثم هوى الى حفرة أبدية يسمونها القبر ، ولو استطعنا لكان فى القلب، بل هناك قلبان اولى بهما ان يكونا قبره : قلب والده الحزين وقلب أمه الثكلى .. »

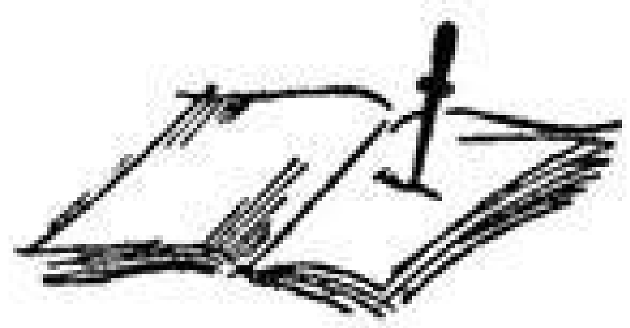
وعاد من تشييع جنازته فكتب الخبر بقلمه وهو يمحو سطوره بدموعه ، وقال بعد كلمات :

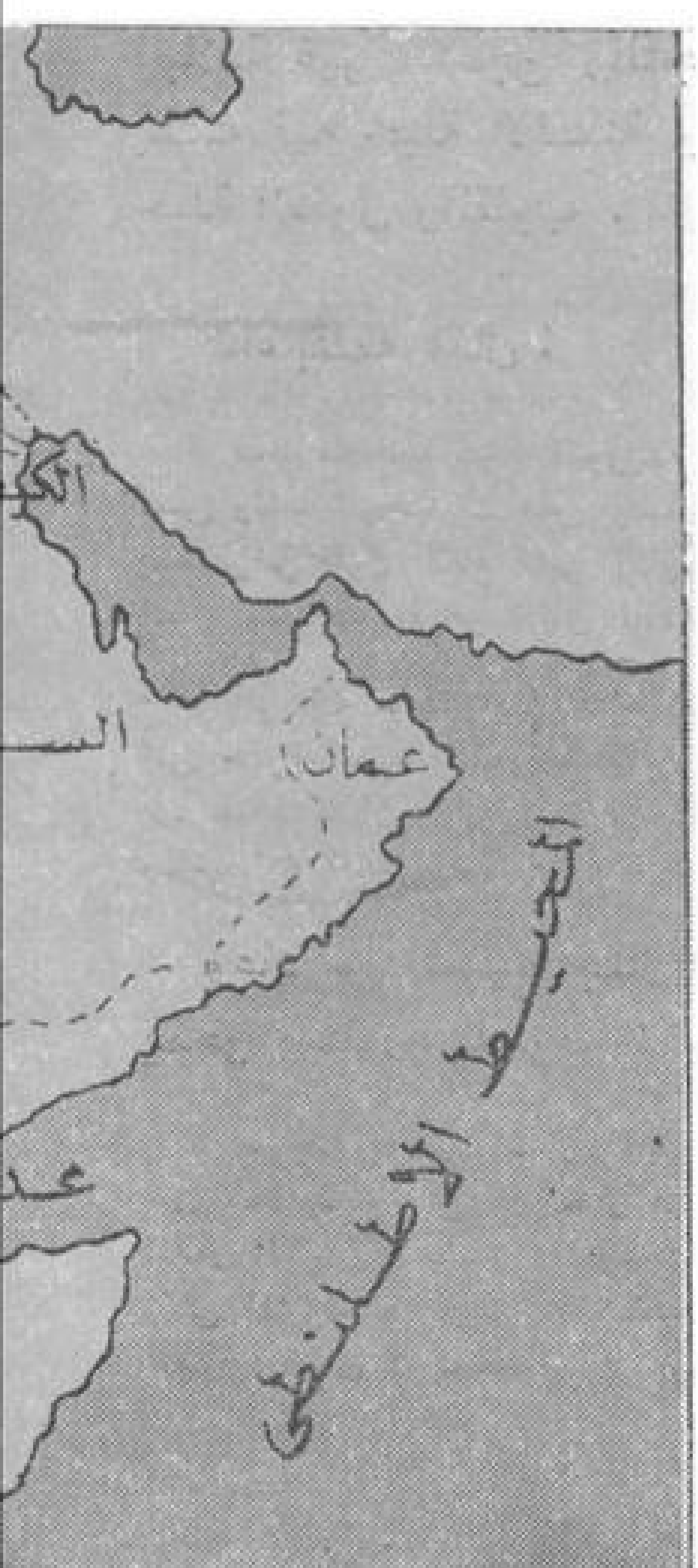
« خرجنا به من الدار التى ولد وشب فيها ، فالفها منذ كان طفلا يحبو الى ان صار فتى يمشى بها مشية الخيلاء : من الدار التى كان يضيق فناؤها على سعته به، فيذهب الى الشارع والى المتنزهات تحيط به الخدم أن يصيبه أذى ، الى ذلك اللحد الضيق الذى لا يستطيع ان يعيش فيه انسان ساعة من الزمان ولكنه ـ مع ما به من وحشة ووحدة أوسع المنازل بعد الموت وآنسها لمن يلقى الله طاهرا مثل عمر .

« خرجنا به ، لا كما يخرج فى عربته الى المدرسة يصحبه خادمه ، بل محمولا على الاعناق مودعا بجماهير المشيعين ، فى سرير كما تزف العروس مغشى بالحرير الابيض مجلل بالزهور ، ولكنه كان زفافا محزنا يعلوه جلال الموت خطيبا يصيح : الصبر أجمل ... والناس يصيحون . سار مشيعوه جميعا مطرقى الرءوس كأن عليها الطير وتخاف أن يطير . الا راسين كانا يتلفتان الى النعش بنظرات الملهوف : رأس والده الحزين فى مقدمة الجنازة ، ورأس والدته الثكلى فى مؤخراته . فيهما أربع أعين هامية ودونهما قلبان مستعران ومهجتان زافرتان » .

ويشاء القدر لهذه العصامية التى لم تفارقه فى تشييع فلذة كبده واعز أهله عليه أن تلازمه الى اخريات حياته، وان تسلبه كثيرا كما وهبت له كثيرا .. فقد صحبتها دفعة الثقة بالنفس فى مغامراتها فغامر فى طلب الحب كما غامر فى طلب الكسب ، فلم تكتب له السعادة فى هذا ولا ذاك ، لأنه شقى بالحياة الزوجية التى حسبها غاية الأمل نعمة وشرفا .

وشقى بالمال الذى اقتناه فضاع كله بين عثرات الجد وعثرات الطموح والاقدام .





الوطن العربى والاتصالات العالمية

بقلم : الدكتور محمد السيد غلاب

يحتل الوطن العربى مركزا جغرافيا ممتازا بين قارات العالم القديم الثلاث ، وهو يشبه الطائر الضخم يمثل جسده وادى النيل فى السودان ومصر ، ويمتد جناحه الشرقى حتى مشارف هضبة ايران الغربية والخليج العربى فشمل عرب المشرق ، ويمتد جناحه الغربى فى شمال افريقية حتى المحيط الأطلنطى ويشمل عرب المغرب . هذا الوطن اذن أسيوى افريقى وهو ليس ببعيد عن أوربا ، اذ تشرف سواحله الشامية والمصرية والمغربية على البحر المتوسط ، بل لا يفصل البر الأوربى عن البر العربى فى شمال افريقية معابر مائية شديدة الضيق فى جبل طارق وممر صقلية

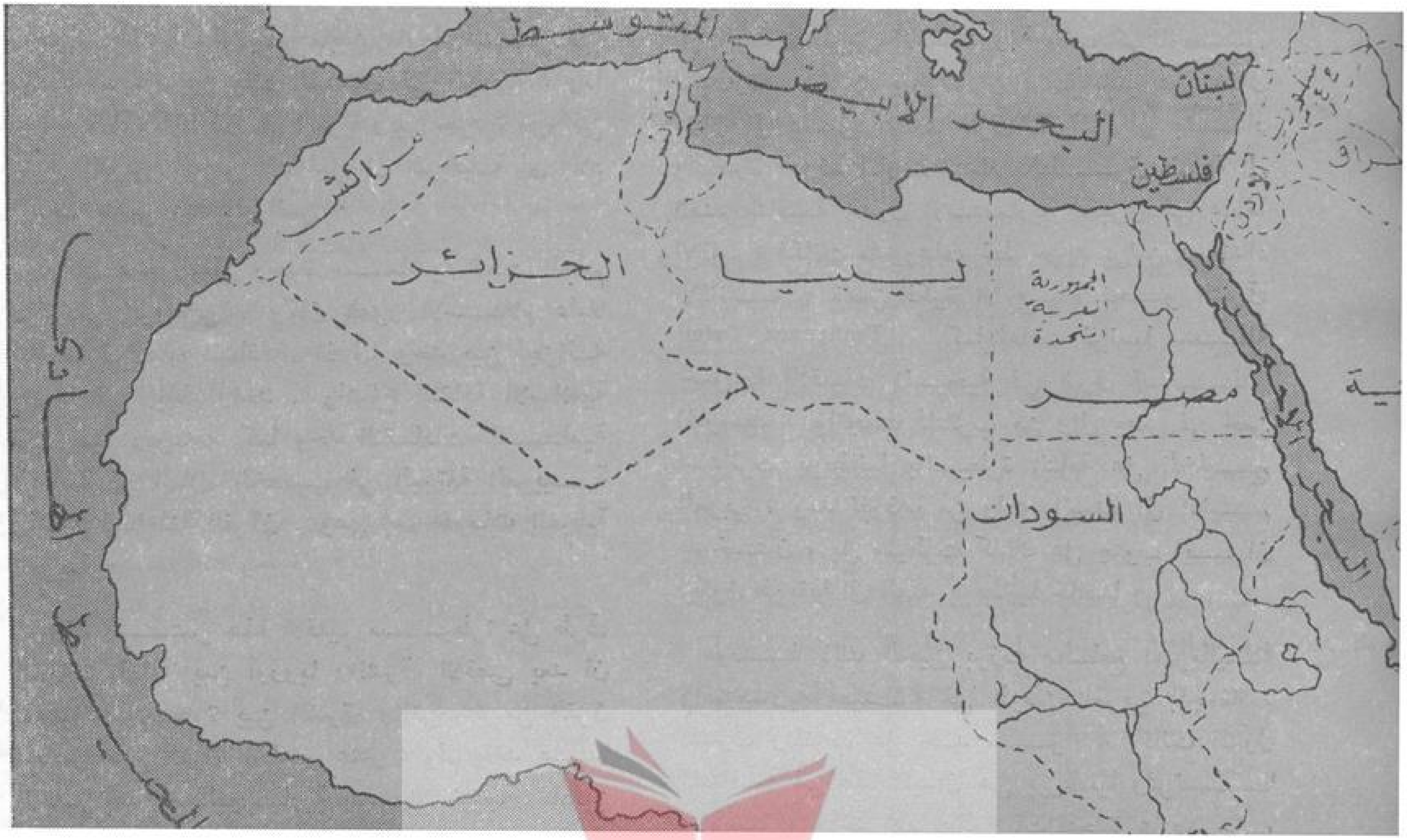
هذا الوطن هو مهد المدنيات والحضارات الانسانية الراقية الأولى ، حيث درجت البشرية من عصور البربرية الى عصور المدنية ، وحيث بزغ التاريخ أول ما بزغ ، فعلى ضفاف النيل ودجلة والفرات عرفت الزراعة واكتشفت المعادن ، وبدأ الانسان يسجل تاريخه . وفى بيداء سيناء وعلى سواحل الشام اكتشفت الأبجدية . وهذا الوطن مهبط الوحى حيث كلم الله موسى ، وحيث وقف المسيح على جبل الزيتون يخاطب تلاميذه وحيث أوحى الله على محمد القرآن الكريم . فهذا الوطن اذن وطن روحى لكل ماهو نبيل وجليل من فكر وفن وكل ماهو مقدس ، ومن ثم كانت أهميته العالمية من الناحية الروحية .

هذه اذن أهم الملامح الرئيسية للوطن العربى من حيث اتصالاته العالمية :

١ ـ يحتل موقعا استراتيجيا هاما ، ويمتلك ثروة استراتيجية هامة هى البترول وقد جعلته هذه الثروة عرضة للاطماع التوسعية فى فترات مختلفة من التاريخ .

٢ ـ وطن أسيوى افريقى ، له علاقاته الأسيوية وعلاقاته الافريقية .

٣ ـ وطن له اتصالاته الروحية بالعالم الاسلامى والمسيحى .



— ١ —

اننا لنلحظ حين ننظر الى خريطة العالم القديم وجود نطاق صحراوى كبير بين خطى عرض ٢٠ ، ٣٠ شمالى خط الاستواء ، يمتد من المحيط الاطلسى فى افريقية حتى حدود الصين الغربية فى آسيا ٠ ويقطع هذا النطاق الصحراوى الكبير ذراعان من الماء من الشمال الغربى الى الجنوب الشرقى ، هما البحر الأحمر والخليج العربى ، ليس هذا فحسب بل ان هذين الذراعين يكادان يقتربان من ذراع مائى ثالث يقطع كتلة العالم القديم من الغرب الى الشرق ، وهو البحر المتوسط ، اذ أنه لايفصل البحر الأحمر عن البحر المتوسط سوى برزخ السويس الذى شقته القناة منذ سنة ١٨٦٩ ، كما أن نهرى دجلة والفرات فى منابعهما العليا ، ينبعان من الشمال ويصبان فى الخليج العربى ، بل ان الفرات فى منابعه العليا لايكاد يفصله عن خليج الاسكندرية سوى شقة من الأرض لايزيد عرضها على ١٠٠ ميل ، فكأن التقاء عالم البحر المتوسط وما يليه شمالا (أى أوروبا) بالعالم الموسمى وما وراءه جنوبا بشرق (أى آسيا) لايتم الا عبر هذا الاقليم ، فهو اذن حلقة الوصل بين الشرق والغرب ٠

ولقد كان العسكريون على حق عندما اطلقوا فى الحرب العالمية الثانية اسم الشرق الأوسط على هذا الاقليم ، فهو حقا يتوسط العالم القديم ويسيطر على الطرق التى تصل آسيا بأوروبا ، وتصل آسيا بافريقية ، وتصل افريقية بأوروبا ٠ فبرزخ السويس وطريق الهلال الخصيب بين الخليج العربى والبحر المتوسط الشرقى ، وباب المندب ومضيق صقلية تونس ومضيق جبل طارق كلها يسيطر عليها الوطن العربى ٠ ومن ثم كان الدور الفريد الذى لعبه هذا الوطن فى تاريخ البشرية ، فى نشر الحضارات وانتقال الجماعات الانسانية وهجراتها حتى أصبح هذا الوطن منذ فجر التاريخ وحدة حضارية وثقافية ، كانت تتسع أحيانا فتشمل البر الأوروبى فى أيبريا وجزر البليار وصقلية

وجنوب ايطاليا ، وتجمع مابين ماوراء النهر فى وسط آسيا وبين بلاد السنغال فى افريقية ، وما بين جبال كانتابريان فى ايبريا وبين جزيرة مرو فى النيل النوبى ، حتى لقد قيل ان افريقية أى بلاد المغرب تنتهى عند البرانس ٠

وكان هذا الوطن وحدة سياسية تحت الحكم الاغريقى الرومانى ، وكان ظهور الاسلام عاملا حاسما فى هذه المنطقة ، اذ أنه وحد بين أجزائه جميعا فى رباط واحد ، وأشاع الثقافة الاسلامية فى جميع ربوعه ، كما وحد الثقافات السامية القديمة فى الهلال الخصيب فى البوتقة العربية وأشاع فيها لغة القرآن ، وهى أهم مقومات القومية العربية ٠

وقد استمر هذا الاقليم مسيطرا على طرق التجارة الهامة بين أوروبا والشرق الأقصى بعد أن استؤنفت التجارة بين الشرق والغرب ، من القرن العاشر حتى القرن الخامس عشر ، ولم يفقد هذا الاقليم أهميته التجارية هذه الا نتيجة حادثين هامين ، هما : تعرض الاقليم لسيطرة الترك العثمانيين وقضائهم على طريق آسيا الصغرى وطريق الهلال الخصيب التجارى ، واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح ، والغريب أن الحادثين وقعا فى وقت واحد ، هو القرن الخامس عشر ، وكان من نتيجة ذلك تحول التجارة العالمية الى طريق رأس الرجاء الصالح وتدهور المدن والثغور التجارية فى الشرق العربى ، بل تدهور المدن التجارية التى كانت مزدهرة فى ايطاليا وبقية حوض البحر المتوسط ، فانتقلت الأهمية التجارية من البحر الأبيض المتوسط الى المحيط الأطلسى ، ولم يستعد هذا البحر أهميته مرة أخرى الا بعد شق قناة السويس فى القرن التاسع عشر ، وعودة التجارة العالمية الى اختراقه مرة أخرى ٠

ولقد أدرك نابليون فى القرن الثامن عشر أهمية المشرق العربى ، وبرزخ السويس كطريق قصير يستطيع اذا عبره أن يهدد مصالح بريطانيا فى الهند ، ومنذ ذلك الحين وضعت بريطانيا سياسة معينة خاصة بهذا الاقليم ، وهى عدم السماح لقوة كبيرة أن تسيطر عليه ، أو تقوم فيه ، وان كان لابد من ذلك فلتكن بريطانيا هى هذه القوة ٠ لذلك بدأت بريطانيا فى احياء الطرق البرية أو الاضافية الى الهند ، طريق الاسكندرونة حلب ثم الموصل فالبصرة ، وطريق بيروت أو طرابلس عبر جبال لبنان الى دمشق ثم مع طرق القوافل الى بغداد والبصرة ٠ وقد أثار الاهتمام بالطرق البرية الى الهند منافسة الدول الاستعمارية الكبرى فى هذا الاقليم ، فكانت مشروعات خط حديد برلين ـ بغداد الالمانية ، ضمن فكرة الاتجاه نحو الشرق Drangnach, Osten كما أعادت فرنسا مسألة حمايتها للاقليات المسيحية فى شرق البحر المتوسط ، واتجهت للتقرب من والى مصر فى حين استأثرت بريطانيا بالسيطرة التامة على الخليج العربى ، ومد نفوذها من وادى السند الى اقليم بلوخستان ، بل سيطرت كذلك على جنوب ايران ليكون طريقها الى الهند بريطانيا خالصا ٠

ومنذ ذلك الحين برزت مطامع امبريالية واستعمارية معينة فى الوطن العربى بأجمعه ، المشرق والمغرب على حد سواء ، وكانت الدول المتنافسة فى هذا الميدان هى بريطانيا وفرنسا وروسيا ، وأخيرا ظهرت الولايات المتحدة على مسرحه ، الى ان بدأ عصر بزوغ القومية العربية فى مظهرها الحديث ، فأصبحت عاملا حاسما نهائيا فى هذا الوطن ٠

الاستعمار البريطانى

كانت بريطانيا رائدة دول غرب أوروبا الأطلسية فى الثورة الصناعية وما تبعها من انتعاش الحركة التجارية وقوة الأسطول ومد النفوذ الاستعمارى الى أقاليم أخرى تقع عبر البحار تستمد منها المواد الخام اللازمة لصناعتها النامية من ناحية ، وتكون أسواقا لما تنتجه مصانعها من ناحية أخرى ،وبعبارة أخرى كانت رائدة الاستعمار الأوروبى الحديث الذى تعبر عنه بعبارة العلم يتبع التجارة The Flag Follows the Trade

وكان غرض هذا الاستعمار هو الربح وتكديس الثروة وتنمية القوة المادية الضاربة لضم مزيد من المستعمرات تأتى بمزيد من الربح وهكذا ٠٠ واستطاعت بريطانيا ان تكون لها امبراطورية مترامية الأطراف ترتبط بها بخطوط مائية حيوية عملت بريطانيا على تامينها ودعتها شرايين حياتها فسيطرت على عدن عام ١٨٣٩ ، واحتلت بيريم (عند

مدخل مضيق باب المندب) وأعلنت حمايتها على جزيرة سوكوترا ، أى سارعت بتحصين مركزها عند مدخل البحر الاحمر الجنوبى ، عندما بدأت الشركة الفرنسية صاحبة امتياز حفر قناة السويس فى العمل ٠

ويمكن أن تعتبر قناة السويس محور السياسة البريطانية فى المشرق العربى منذ أن حفرت ، فهذه القناة توفر نحو ٤٥٠٠ ميل بحرى على السفن المسافرة من لندن الى بومباى ، وكانت الشركة صاحبة امتيازها ــ برغم مصريتها بحكم قانون تكوينها ــ تحت ادارة فرنسية ، كما كان للفرنسيين مركز خاص لدى محمد على وخلفائه ، ومن ثم كانت خشية بريطانيا من حفر القناة ، بل معارضتها لها ، ثم تربصها بمصر الدوائر ــ بعد أن تم حفر القناة ــ وانتهازها فرصة تورط الخديوى اسماعيل فى ديونه وحاجته الى المال ، واستيلائها على نصيب مصر بثمن بخس (٤٤٪ من أسهم القناة) ، ثم اكتملت خطة بريطانيا باحتلال مصر كلها عام ١٨٨٢ لغرض أساسى واحد هو تأمين طرق مواصلاتها الامبراطورية وأصبحت مصر كلها للقناة ، اذ أنها كما قال أحد المعتمدين البريطانيين : « كلها ضرورية لتأمين سلامة المواصلات ، اذ أن أى خطر يصيبها لايمكن فصله عن سلامة قناة السويس ٠٠ وهذا يؤثر فى مصالح ٣٥٠ مليونا من رعايا صاحبة الجلالة ٠ »

وقد أظهرت الحملة التركية على قناة السويس ابان الحرب العالمية الأولى بكل وضوح أن أى قوة أخرى فى الجانب الأسيوى للقناة ، يمكن أن تهدد مركز بريطانيا ٠ وقد لعبت القناة دورها الاستراتيجى الممتاز خلال حربين عالميتين لا لمصلحة أبنائها ، بل لمصلحة بريطانيا وحلفائها ، فكانت مصر نقطة تجمع القوات والمؤن من الشرق الأقصى والهند وافريقيا ، حيث يمكن أن توجه بعد ذلك الى أى ميدان ٠

لقد ركنت بريطانيا ــ وكانت تعمل دائما على المحافظة على الامبراطورية العثمانية من الانهيار ــ بعد الحرب العالمية الأولى الى تفتيت المشرق العربى تفتيتا مدروسا مقصودا الى مالا يقل عن ثمانى وحدات سياسية وعملت على احياء الشعوبية المحلية فى كل جزء منها ، وادخال عنصر غريب فى جسم الأمة العربية ، وخلق المشكلة الصهيونية ، حتى تستطيع الانفراد باستخدام الطريق البرى الى الهند ، والاستمرار فى استغلال موقع قناة السويس الاستراتيجى ، واستنزاف موارد البترول فى المشرق العربى ، وجعل كلمتها هى العليا فى وطن ممزق تستهلكه الخلافات الداخلية ، والجهاد السياسى فى سبيل حل مشاكله المحلية ٠

ويشعر البريطانيون ــ الذين كانوا يعملون منذ القرن الثامن عشر باستمرار على محاربة أى قوة تظهر فى هذا الاقليم ــ ان دعم القومية العربية فى هذا الوطن ، سيكون ايذانا بانهيار نفوذهم ونذيرا بأفول نجمهم ، اذ لابد أن تعمل هذه القوة القومية على استعادة حقوقها الطبيعية فى ثروتها المعدنية ، واتباع سياسة خارجية وطنية لاتجعل منطقتها ميدان قتال ، وبعبارة أخرى طرد النفوذ الأجنبى والتحرر من استغلاله ٠

ولقد جاء تأميم شركة قناة السويس يوم ٢٦ يوليه ١٩٥٦ تعبيرا صادقا عن أمانى العرب وآمالهم ، كما جاء لطمة قوية للنفوذ البريطانى فى المنطقة كلها ، ومن ثم قامت الضجة الكبرى فى دوائر الدول الغربية وطالبت بالاشراف الدولى على ادارة القناة ، وكان اندحار العدوان الثلاثى الغاشم على مصر فى العام نفسه ، وخروج مصر منتصرة بفضل يقظة الشعور القومى العربى ، والضمير العالمى ، وجلد شعب مصر وثباته وقيادته الحكيمة ، كان ذلك تسجيلا رائعا لزوال عهد النفوذ الأجنبى والسيطرة الأجنبية من مصر وايذانا بمولد القومية العربية الحديثة ٠

الاستعمار الفرنسى

أما فرنسا فقد كانت تحاول دائما أن تعوض هزائمها فى القارة الأوروبية بادعاء أمجاد عسكرية وامبراطورية فى شمال افريقية ، فانقضت على الجزائر بأسطول ضخم عام ١٨٣٠ برغم أن الجزائر كانت دائما تمد يد العون لفرنسا فى أوائل ذلك القرن ، واتخذت من الجزائر قاعدة للتوسع شرقا وغربا ، فاحتلت تونس ١٨٨٢ وجعلتها مرتعا للاستعمار الاقتصادى ، وكانت مراكش هى آخر معاقل المغرب العربى سقوطا فى يد الفرنسيين عام ١٩١١ ، وظهر فى مسرحها التآمر الاستعمارى بين

فرنسا وبريطانيا ، حيث عقدتا وفاقا سياسيا عام ١٩٠٤ ، تطلق فيه فرنسا يد بريطانيا فى مصر والسودان ، وتتغاضى فيه بريطانيا عن تغلغل فرنسا فى بلاد المغرب ٠ كما عقد مثل هذا الاتفاق بين بريطانيا وايطاليا عام ١٩٢١ ، حيث أباحت بريطانيا لايطاليا التوسع فى ليبيا ٠

أما بعد الحرب العالمية الأولى فقد حصلت فرنسا لنفسها على الانتداب فى لبنان وسوريا وكانت فرنسا تزعم أن لها حقا فى حماية الاقليات المسيحية فى شرقى البحر المتوسط وتعود بالذاكرة الى أيام الصليبيين واماراتهم المتفرقة قصيرة العمر فى ذلك الجزء من الوطن العربى، وعلى الرغم من أن أغلبية أهل الشام لايقرون لها بما تزعمه من حق ، فان وجود عدد كبير من الطوائف الدينية فى الساحل السورى اللبنانى قد شجع كلا من الفرنسيين والانجليز على التآمر على سلامة الوطن العربى ووحدته والغريب أن المنافسة بين البريطانيين والفرنسيين فى هذا الجزء من العالم العربى ، ومناصرة البريطانيين للدروز ، ومناصرة الفرنسيين للمارونيين ، لم يؤد ذلك الا الى خلق القلاقل والاضطرابات والاشتباك المسلح بين الطائفتين عام ١٨٦٠ ، وكان من نتيجة ذلك منح جبل لبنان استقلالا ذاتيا داخل الامبراطورية العثمانية ، وانتهز الفرنسيون فرصة الحرب العالمية الأولى ، فعقدوا اتفاقا سريا (أطلق عليه اسم اتفاق سايكس ـ بيكو) قسمت فيه الامبراطورية العثمانية الى مناطق نفوذ ، فى الوقت الذى كان البريطانيون يفوضون فيه الشريف حسين ويحثونه على الثورة على تركيا ويعدونه باعلانه ملكا على الأمة العربية ٠

وعندما حصلت فرنسا على الانتداب على سوريا ولبنان ، على الرغم من ارادة السوريين ، عمدت فى الحال الى تمزيق أوصال القطر السورى ، فأنشأت أربع دويلات فى سوريا وحدها ، امعانا فى اتباع سياسة فرق تسد ، وهنا نلاحظ التنافس مرة أخرى بين فرنسا وبريطانيا ، اذ حرصت بريطانيا على ألا تمتد منطقة الانتداب الفرنسى الى الخليج العربى ، وراعت فى رسم الحدود السياسية المصطنعة لسوريا ولشرقى الاردن والعراق أن يدخلوا ـ كما ذكرنا من قبل ـ طرق القوافل الهامة التى تربط البحر المتوسط بالخليج العربى ، غير أن النفوذ الفرنسى قد انهار تماما أثناء الحرب العالمية الثانية وأعلن استقلال لبنان وسوريا سنة ١٩٤١ وخرجت آخر قوات الاحتلال الفرنسى عام ١٩٤٦ ٠

وفى الجزائر

واذا كانت فرنسا قد انهارت تماما فى المشرق العربى ، واذا كانت المغرب وتونس قد حصلتا على استقلالهما بعد جهاد مرير فى السنوات الأخيرة ، فان فرنسا ظلت تتشبث بالجزائر بعد أن تخبطت سياستها بين الادماج والفصل وبين وعود الاستقلال الذاتى، أو التدخل Independence & Interdependence والسبب فى هذا هو أن فرنسا كانت تريد الاستيلاء على ثروات الجزائر ، أرضها وتربتها وغاباتها ومعادنها ، وتمليكها للمستوطنين الفرنسيين ، أو المتفرنسين ، وهذا الاستعمار الاستيطانى أشد نكبة يمكن أن تحيق بشعب محكوم على أمره ، لأنه يغرس بذرة خبيثة ذات مصالح فى أرض الوطن ، لاتريد أن تنسجم مع بقية الشعب ، وتريد أن يظل محكوما مستعبدا فى سبيل استمرار مصالحها ٠

وقد بدأت فرنسا عام ١٨٩٠ فى نزع أخصب بقاع الجزائر لتوطين الفرنسيين وذلك بتوزيع أرض الداى السابق وأرض الحبوس (الأوقاف) وأرض القبائل التى كانت تثور فى وجه الفرنسيين من حين الى آخر كعقاب لها ٠ وقد بلغت مساحة هذه الأراضى نحو ٦ مليون فدان ، كما شيدت لهم (من مال الجزائريين) نحو ٦٧٥ قرية ، وتكاد تكون كروم العنب حكرا فى يد الأوربيين كما أن استغلال المعادن وقف عليهم وحدهم ويملك الاوروبيون أيضا نحو نصف مساحة مزارع الزيتون ٠

وبينما يبلغ عدد الأوربيين مليون نسمة من نحو ٩ ملايين ، اذا بهم يتملكون ٣٧٫٩٪ من أجود الأراضى الساحلية ، منها مليون فدان فى مقاطعة وهران وحدها ٠

والغريب أن فرنسا لاتشكو من اكتظاظ السكان حتى تسعى الى استعمار استيطانى خارج أراضيها ، بل الأقرب الى الواقع أن نقول انها تشكو من قلة السكان ، وتشجع الهجرة اليها ٠

لقد باءت سياسة فرنسا فى سلخ الجزائر عن الوطن العربى بالفشل الذريع ، كما لم تفلح فى فصل العرب عن البربر ، ولم تفلح فى فرنسةالبلاد وقد أشار نائبان جزائريان فى الجبهة الوطنية الفرنسية الى الاقطاع الزراعى الأوروبى فىالجزائر والى محاربة الاستعمار لثروة الجزائر الثقافية والروحية ، وقال « ليس هناك مايزعمه البعض من فرق بين العرب والبربر ، بل هناك شعب واحد ، هو الشعب الجزائرى العربى المسلم ، وأنكم لاتجهلون ان دينه الاسلام ، ولغته العربية ، وهذان هما العاملان اللذان يكونان شخصيته واللذان يحاربهما الاستعمار » • وانادراك الشباب الجزائرى لهذه الحقيقة ، هو الذى زكى ثورتهم المباركة التى كلفت الاستعمار الفرنسى غاليا ، وأجبرته على الاعتراف الأخير باستقلال الجزائر العربية واطلاق سراح زعمائها المجاهدين •

تقسيم فلسطين

ان مثل الجزائر فى المغرب العربى مثل فلسطين فى المشرق العربى ، فى كل منهما استعمار استنباطى ، وعنصر غريب فى جسم الأمة العربية ، ورأس حربة استغلالية فى العالم العربى ، وان كان خطر الصهيونية أشد وأعظم ، اذ استطاعت أن تستغل ما حاق باليهود من اضطهاد فى بعضأقطار أوروبا ، وأن تلوح بفائدتها كحارسة للضفة الشرقية لقناة السويس ، واستخلصت وعد بلفور المشئوم ابان الحرب العالمية الأولى (٥ نوفمبر ١٩١٧) واستغلت فترة الانتداب البريطانى على فلسطين لتدفع بأفواج تلو أفواج من يهود العالم عامة ويهود شرقى أوربا بوجه خاص ، حتى ارتفعت نسبتهم فى فلسطين من ١٠٪ من مجموع عدد السكان سنة ١٩٢٠ الى ٣٠٪ من عددهم سنة ١٩٤٧ •

ثم استطاعت بمعونة الولايات المتحدة الأمريكية وضغطها على الأمم المتحدة أن تحصل على قرار تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨ وتؤسس دولة اسرائيل وانتهت الجولة الأولى من الصراع العربى الاسرائيلى بطرد نحو مليون عربى من ديارهم ، وشطر العالم العربىشطرين اذ لا يوجد ممر عربى أرضى بين مصر وجاراتها العربية شرقى قناة السويس • غير أن الجمهورية العربية المتحدة ، وقد أصبحت متاخمة لاسرائيل من الشمال والجنوب ، قوية العزم ، بمعاونة دول الجامعة العربية الاخرى ــ على تشديد الخناق على اسرائيل ومنع سفنها من العبور من قناة السويس ، ومحاصرتها اقتصاديا ، وهى بذلك انما تقضى على سبب قيام اسرائيل ، التى كانت تبغى أن تكون مصدر الانتاج الفنى والصناعى فى محيط من البدو والفلاحين • وان الزمن لكفيل بالاجابة على هذا السؤال : متى تسقط اسرائيل ؟ ومتى يسترد العرب وطنهم السليب ؟ وهذا لن يتم الا باتحاد العرب مرة أخرى •

الولايات المتحدة

ومادمنا بصدد أطماع الدول الأجنبية فى الوطن العربى ، فلابد لنا من أن نذكر الدور الذى تلعبه الولايات المتحدة فى هذه البلاد • لقد كان نشاط الولايات المتحدة قبل الحرب العالمية الثانية مقصورا على العلاقات الانسانية العامة ، مثل انشاء المعاهد والجامعات والمستشفيات ، وكانت الولايات المتحدة خصوصا بعد الحرب العالمية الأولى مثلا أمام الأحرار فى كل مكان ، لدولة لا مآرب لها ولا أطماع الا أنها منذ عام ١٩٣٠ بدأت تهتم بالعالم العربى كمورد للبترول ، يحل محل مواردها البترولية التى كانت قد بدأت فى النضوب ، فحصلت علىامتيازات البحث عنه فى المملكة العربية السعودية عام ١٩٣٩ وبذلك أصبح لها مصالح مادية وحيوية فى هذا الوطن العربى • ويكفى أن نذكر أن الأسطول الأمريكى فى الشرقين الأقصى والأدنى ، كان يمون من رأس التنورة أثناء الحرب العالمية الثانية ، كما أنها أقامت لها قاعدة جوية فى الظهران ، وان كانت المملكة العربية قد أعربت أخيرا عن عدم رغبتها فى تجديد اتفاق استئجار هذه القاعدة بعد أن ينتهى أجله فى العام القادم •

والولايات المتحدة ، وقد خرجت ظافرة لم تصب بخسائر فادحة فى الحرب العالمية الثانية ، قدوطنت نفسها على عدم التخلى عن انتصاراتها ، ونبذت سياسة العزلة التقليدية ، وتزعمت المعسكر الذى تسميه بالعالم الحر أو المعسكر الغربى • وبدأت سياسة الأحلاف والمعاهدات العسكرية التى تبغى من ورائها تطويق الاتحاد السوفيتى ، وابتدعت ما

أسمته بمبدأ أيزنهاور ، وهو أن خروج الجيوش الانجليزية والأمريكية من المشرق العربى قد أحدث فراغا فى المنطقة لا بد من أن يملأه العالم الحر ، والا ملأه الاتحاد السوفييتى .

وقد رفض هذا المبدأ ، فليس ثمة فراغ لأحد أن يملأه ، والقومية العربية كفيلة بالدفاع عن نفسها كما رفضت سياسة الأحلاف ، وفوق ذلك فالولايات المتحدة اذ تخوفنا من خطر موهوم (وهو خطر الاتحاد السوفييتى) تساند خطرا حقيقيا جاثما بين ظهرانينا وهو خطر الصهيونية العالمية ممثلا فى اسرائيل . وهذا هو المأزق الذى وجدت الولايات المتحدة نفسها فيه ، فى العالم العربى ، فهى لم تعد نصيرة الشعوب وزعيمة الأحرار ، بل اقترنت سياستها العسكرية والقواعد والمطارات والمعونات التى تنفق على الكماليات أو على تجييش الجيوش لمقابلة خطر الكتلة الشرقية ، وهى فى الوقت نفسه نصيرة اسرائيل ، تمدها بالقروض والاعانات واسرائيل هى عدوة العرب الحقيقية لأنها قائمة على انتزاع جزء من أراضيهم والولايات المتحدة لاتستطيع أن تفهم سياسة الحياد وعدم الانحياز ومنطقها ساذج بدائى يقوم على أساس : من ليس منا فهو علينا !.

ان مأساة السياسة الامريكية حقيقة أنها لاتستطيع أن تفهم أن قوة جديدة قد انبعثت فيما كانت تسميه بالشرق الأوسط . هذه القوة هى القومية العربية ، لها آمالها وحقها فى الحياة الكريمة، ولها الحق فى رسم سياستها بنفسها ، ولها أن تقرر - لنفسها - صديقها من عدوها ، وكأى قومية أخرى لها الحق فى أن تعمل على تجميع قواها ولم شملها وتحقيق وحدة وطنها ، وتضع مصلحتها فى المقام الأول ، ولا تستطيع أن تفكر فى مصلحة غيرها ، قبل مصلحتها .

لقد كانت العوامل الاستراتيجية هى الدافع فى انشاء قواعد عسكرية أمريكية فى المغرب والجزائر وتونس ، وربط الجزائر بحلف شمال الأطلنطى . وقد ظهرت أهمية بلاد المغرب العربى الاستراتيجية بجلاء أثناء الحرب العالمية الثانية ، اذ تمكنت جيوش الحلفاء من غزو مملكة هتلر الأوروبية عن طريق تونس فصقلية فجنوب ايطاليا ، ومن الممكن لأى قوة تتركز فى تونس ، أن تعترض الخط البحرى الطويل الذى يقطع البحر المتوسط من الشرق الى الغرب ، هذا فضلا عن أن طنجة ، وسبته ميناءان مغربيان يقابلان صخرة جبل طارق ويشرفان على هذا المضيق الحيوى الهام .

وهذا يفسر وجود قواعد أمريكا العسكرية فى الدار البيضاء والجزائر ووهران وتونس وبنزرت وطرابلس وقاعدة طبرق العسكرية البريطانية . غير أن هذه القواعد أنشئت - فيما عدا قواعد ليبيا - أثناء الحكم الأجنبى لبلاد المغرب العربى ، وان حركة المد التحررى فى هذه البلاد لكفيلة بتصفية تلك القواعد ، وان وحدة الأمة العربية فى النهاية لكفيلة بأن تجعل ساسة الولايات المتحدة يفكرون بأسلوب آخر ، وغير بعيد أن يأتى ذلك اليوم الذى تخطب فيه الولايات المتحدة ود الأمة العربية على أساس الاعتراف بأكبر حادث وقع فى هذه المنطقة وهو واقع القومية العربية ، ومصالحها الحيوية المشتركة .

البترول

وعلى الرغم من ان البترول قد بدأ استغلاله حديثا فى جنوب غربى آسيا ، فان انتاجه قفز فى السنوات الأخيرة حتى أصبح ثالث منطقة فى العالم فى انتاج البترول ويأتى فى الترتيب بعد الولايات المتحدة التى تنتج ٦ر٤٥٪ من بترول العالم ، وبعد فنزويلا التى تنتج ٢٥٪ منه ، وبلغ ماأنتجه جنوب غربى آسيا ٨٠ مليون طن عام ١٩٥٠ ، أى ٣ر١٨٪ من الانتاج العالمى ، وفى عام ١٩٥٧ بلغ ٥ر١٧٧ مليون طن أى ٤ر٢٠٪ من الانتاج العالمى ، وهو فى هذا يبلغ ثلث ماتنتجه الولايات المتحدة ، و ٨٠٪ من انتاج فنزويلا وضعف انتاج الاتحاد السوفييتى ، والفرق بين آبار البترول الأمريكية والآبار الموجودة فى جنوب غربى آسيا ان انتاج الأولى فى هبوط ، فى حين أن انتاج الثانية فى صعود ، وتلخص الاحصاءات الآتية نصيب كل قطر عربى فى انتاج البترول ، مع مقارنته بأقطار جنوب غربى آسيا الأخرى ، ونصيب الشركات الأجنبية فى هذا الانتاج .

ونستطيع أن نقول ان هناك بحرا من البترول يمتد من الخليج العربى الى المحيط الاطلنطى . فالى

جانب بترول الكويت ، وقطر ، والعربية السعودية ، يتدفق البترول فى سيناء والصحراء الشرقية من مصر كما تدفق حديثا فى ليبيا ، والجزائر . ولا حاجة بنا هنا الى تتبع انتاج البترول فى كل قطر عربى ، انما يكفى أن نشير الى أهميته للوطن العربى .

البترول مادة أساسية فى السلم ، تقوم عليها الصناعة فى غرب أوروبا فى الوقت الحاضر ، كما أنه مادة استراتيجية فى الحرب ، وهو ثروة عظيمة، تستغلها رءوس أموال عالمية ضخمة من ورائها الأساطيل والجيوش والنفوذ الأجنبى . وهذا البترول وان كانت عائداته تمثل جزءا كبيرا من ميزانيات دول الشرق الأوسط ، والعالم العربى الا أن شعوب هذه المنطقة لاتزال محرومة من خيره العميم ، والغريب أن يكون البترول مصدر رفاهية الدول الغربية الصناعية كلها ، فى حين يعيش الناس فى حالة فقر مدقع فى العالم العربى والبترول لايستخرج من سواحل الخليج العربى والعراق فحسب ، بل أنه يمر بأراضى دول عربية أخرى قبل أن يصب فى موانى البحر المتوسط أو يمر بقناة السويس أى عبر الوطن العربى ، اذا كانت الجمهورية العربية المتحدة تتقاضى ماتستحقه كاملا من رسوم مرور حاملات البترول ، فان لبنان وسوريا لم يفطنا الى حقوقهما فى عائدات البترول المار فى أنابيب عبر أراضيهما الا أخيرا ، ولا تزال مسألة رسوم مرور البترول موضع بحث حتى الآن . كما أن الدول صاحبة البترول قد فطنت الى ضرورة الحصول على شروط مجزية لمنح امتيازها للشركات الأجنبية ، فالعربية السعودية تحصل على ٥٠٪ من أرباح شركات البترول فى حين أن العراق لم تحصل على هذا القدر بعد .

لقد فتحت شركات البترول موارد رزق أمام البدو فى شبه جزيرة العرب وأمام الفلاحين العراقيين ، وحولت جزءا من المجتمع البدوى الى مجتمع مدنى حديث ، وسيحدث ولاشك انقلابا اجتماعيا فى شبه الجزيرة العربية ، كما أن العراق تحول سنويا جزءا من عائدات بترولها الى مشروعات واسعة للرى ، وعلى الرغم من هذا فان شعوب هذه المنطقة لم تنل بعد نصيبها العادل من هذا الذهب الاسود المتدفق من أراضيها ، وانه لجدير بأن يحول فقرها غنى ، وجدبها ايناعا ، ويرفع مستوى معيشتها .

وأى سياسة حكيمة تتبع فى الوطن العربى يجب أن تضع نصب عينيها أنه ليس من الحكمة الافراط فى انتاج البترول ، اذ أن هذا قد يؤذن بنضوب موارده فى فترة قصيرة من الزمن ، كما يجب العمل على تحويل هذه الثروة الى مشروعات اقتصادية طويلة المدى ، تشمل الوطن العربى كله مشروعات رى وانشاء معامل لتكرير البترول ، وبعبارة أخرى تحويل دول هذه المنطقة الى دول تستهلك البترول فى الصناعة وتصدره مصنوعا مكررا بدلا من أن تكتفى بتصديره خاما .

وهذا كله لن يتم الا بنمو الوعى القومى ، واتباع سياسة بترول العرب للعرب ، بحيث يتحول البترول الى مصدر قوة فى يد العرب ، وانهم ــ كما دلت الأحداث فى السنوات الأخيرة ــ يستطيعون الكثير، يستطيعون تهديد أنابيب البترول فى البلاد المارة بها ، ويستطيعون قطع أنابيب البترول ومنعها من الانسياب نحو ميناء معين كما فعلوا بالنسبة لحيفا ، ويستطيعون سحب امتياز البترول واعطائه لصاحب أحسن شروط ، بل يستطيعون تأميم شركات البترول ويستطيعون منع سفن البترول من الذهاب الى أعدائهم عبر قناة السويس . هذه هى قوة العرب الذين يمتلكون البترول والأرض التى ينقل عليها فى أنابيب والقناة التى ينقل عبرها أيضا .

ويبدو أن شركات البترول فى تنافسها ، لم تكن تحسب حساب شعوب هذه المنطقة ولكن عجلة التطور تسير ، ولن يمكن ارجاع عقارب الساعة الى وراء .

انتـــاج البترول الخـــام بآلاف الأطنان المترية

القطر	بدء الاستقلال	١٩٣٨	١٩٤٦	١٩٥٠	١٩٥١	١٩٥٣	١٩٥٤	١٩٥٥	١٩٥٦	١٩٥٧
الكويت	١٩٤٦	—	٠ر٨٠	١٧ر٢٩	٢٨ر٢٣	٤٣ر٢٩	٤٧ر٧٢	٥٤ر٧٦	٥٤ر٩٨	٥٧ر٢٩
العربية السعودية	١٩٣٨	٠ر٠٧	٨ر٢٠	٢٦ر٢٠	٣٧ر٢٠	٤٥ر٥٤	٤٩ر١٧	٤٧ر٥٣	٤٨ر٧٠	٤٩ر٠٠
ايران	١٩١٢	١٠ر٣٦	١٩ر٤٨	٣٢ر٢٦	١٦ر٨٤	١ر٣٤	٢ر٠٠	١٦ر٢٧	٢٦ر٥٣	٣٥ر٤٨
العراق	١٩٣٤	٤ر٢٦	٤ر٦١	٦ر٤٨	٨ر٦٣	٢٨ر٢١	٣٠ر٦٧	٣٣ر١٥	٣١ر٣١	٢١ر٩٠
قطـــر	١٩٤٩	—	—	١ر٦٣	٢ر٣٦	٤ر٠٦	٤ر٧٨	٥ر٤٤	٥ر٨٨	٦ر٦٥
المنطقة المحايدة	١٩٥٤	—	—	—	—	—	٠ر٨٥	١ر٣٦	١ر٦٧	٣ر٣٧
مصـــر	١٩١١	٠ر٢٢	١ر٢٨	٢ر٣٤	٢ر٣٤	٢ر٣٥	١ر١١	١ر٨٢	١ر٧٢	٢ر٠٠
البحـــرين	١٩٣٤	١ر١٤	١ر١٠	١ر٥١	١ر٥١	١ر٥٠	١ر٥٠	١ر٥٠	١ر٥١	١ر٥٩
تركيـــا	١٩٤٩	—	—	٠ر٠٢	٠ر٠٢	٠ر٠٣	٠ر٠٦	٠ر٢٠	٠ر٣٠	٠ر٣٠
اسرائيل	١٩٥٦	—	—	—	—	—	—	—	٠ر٠٣	٠ر٠٧
مجموع الشرق الأوسط		١٦ر١٥	٣٥ر٤٧	٨٣ر٤٧	٩٧ر١٢	١٢٢ر١٧	١٣٧ر٤٥	١٦٢ر٥٣	١٧٢ر٥٥	١٧٧ر٦٥
مجموع الانتاج العالمى		٢٧١ر٦٠	٣٧٥ر٠٠	٣٧٥ر٠	٥٩٠ر٠٠	٦٥٥ر٩٠	٦٨٥ر٨٠	٧٧٠ر١٠	٨٣٧ر٥٠	٨٨١ر٢٠
النسبة المئـــوية		٥ر٩	٩ر٥	١٦ر٥٠	١٦ر٥	١٨ر٦	٢٠ر٠	٢١ر١	٢٠ر٦	٢٠ر٢٠

انتاج شمال افريقية بآلاف الأطنان المترية

القطر	بدء الاستقلال	١٩٣٨	١٩٤٦	١٩٥٠	١٩٥١	١٩٥٣	١٩٥٤	١٩٥٥	١٩٥٦	١٩٥٧
الجـــزائر	١٩٥٠	—		٣٩ر٨	—	—	١١٧ر٩	٩٧ر٩	٧٥ر١	—
مراكش	١٩٥٠	—	—.	٣ر٤	—	—	٧٥ر٣	٣٣ر٦	١٣ر٢	—

أنصبة الشركات الأجنبية فى زيت الشرق الأوسط بملايين الأطنان عـــام ١٩٥٥

	مجموع الانتاج	شركات بريطانية هولندية			شركات أمريكية						شركات فرنسية	شركات أخرى
		الشركة البريطانية	شركة شل بريطانية هولندية	جليكونيان	شركة الخليج	ستاندارد نيوجرس	ستاندارد كاليفورنيا	شركة تكساس	سوكونى موبيل	شركات أخرى مستقلة	الشرقية للبترول	
الكويت	٥٤ر٧٦	٢٧ر٣٨	—	—	٢٧ر٣٨	—	—	—	—	—	—	—
العربية السعودية	٤٧ر٥٣	—	—	—	—	١٤ر٢٦	١٤ر٢٦	١٤ر٢١	٤ر٧٥	—	—	—
العراق « البترول الدولية » ...	٣٣ر٢١	٧ر٨٩	٧ر٨١	١ر٦٦	—	٣ر٩٤	—	—	٣ر٩٤	—	٧ر٨٩	—
« نفط خانة »	٠ر٤٤	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
ايران « الدولية »	١٦ر٠٢	٠ر١٤	٢ر٢٤	—	١ر١٢	١ر١٣	١ر١٢	١ر١٢	١ر١٢	٠ر٨	٠ر٩٧	—
« نفط شاه »	٠ر٢٥	٦ر٤١	—	—	—	٠ر٦٥	٠ر٦٥	—	—	—	—	٠ر٢٥
قطـــر	٥ر٤٤	١ر٢٩	١ر٢٩	١ر٢٧	—	—	—	—	٠ر٦٥	—	١ر٢٩	—
مصـــر	١ر٨	—	٠ر٤٦	—	—	—	—	—	٠ر٣٠	—	—	٠ر٦٠
البحريـــن	١ر٥٠	—	—	—	—	—	—	٠ر٧٥	—	—	—	—
المنطقة المحايدة	١ر٣٦	—	—	—	—	—	٠ر٧٥	—	—	١ر٣٦	—	—
تركيـــا	٠ر٢٠		—	—	—	—	—	—	—	—	—	٠ر٢
الاجمـــالى	١٦٢ر٥٣	٤٣ر٨٧	١١ر٨٨	١ر٩٣	٢٨ر٥٠	١٩ر٩٧	١٦ر١٣	١٦ر١٣	١٠ر٧٦	٢ر١٦	١٠ر١٥	١ر٠٥

	شركات بريطانية هولندية	شركات أمريكية	شركات فرنسية	شركات أخرى
مجموع نصيب كل دولة	٥٧ر٦٨	٩٣ر٦٥	١٠ر١٥	١ر٠٥
نسبة أنصبة كل دولة ٪	٣٥ر٤٩	٥٧ر٦٢	٦ر٢٥	٠ر٦٥

ـ ٢ ـ

يشغل الوطن العربى جزءا من جنوب غربى آسيا كما يشغل شمال افريقية وجزءا من شرقها · ومن ثم كانت علاقاته العالمية تتأثر بجنوب غربى آسيا من ناحية ، وبعلاقات شمال افريقية أو شرقها العالمية من ناحية أخرى · ويتأخم الوطن العربى فى آسيا هضبه ايران معقل القومية الايرانية ، وهضبة الأناضول معقل القومية التركية ، ومن ثم نشأت مشكلات الحدود العراقية الايرانية فى منطقة الأهواز وشط العرب ، كما تبدو أحيانا أطماع ايرانية فيما تزعمه من حقوق فى البحرين ، على الضفة الغربية للخليج العربى أو الفارسى كما يظهر فى الخرائط الأوروبية · والواقع أنه توجد قبائل عربية تسكن اقليم الأهواز وتنتشر على شواطىء الخليج العربى الشرقية ، ومن ثم كان اسم هذا الساحل عربستان ، وهو اسم يكاد يختفى تماما من الخرائط الحديثة · والخليج العربى نفسه كان مجال نشاط القبائل العربية المشتغلة بالملاحة فى الخليج والمحيط الهندى ، والتى تعمل فى صيد السمك واللآلىء ، والتى نشرت النشاط التجارى البحرى حتى سواحل الهند من ناحية ، وسواحل افريقية الشرقية من ناحية أخرى ·

الأكراد

وتشترك العراق فى الحدود السياسية مع كل من ايران وتركيا فى منطقة كردستان ، وهى احدى المناطق التى تلتقى فيها القومية العربية بالقوميات غير العربية فى جنوب غربى آسيا والأكراد سلالة منحدرة من أصل شمالى قديم كان يتحدث لغة هندية أوروبية ، وانحدر أسلافهم من وسط آسيا عن طريق ممرات شمال ايران منذ منتصف الألف الثانية قبل الميلاد · وهؤلاءالأسلاف هم الميديون والكاسيون ، وكانت لهم دولة قديمة عاصمتها أتابكا Atapkha وهى كركوك الحالية · ويكون الأكراد والتركمان عنصرين هامين من عناصر تكوين الجمهورية العراقية ، وهم جميعا مسلمون سنيون ، غير أن للاكراد لغتهم الخاصة وتقاليدهم وقوميتهم التى تميزهم عن جيرانهم ، كما أن لهم أسلوبهم الرعوى الخاص فى الحياة · ويمتد الوطن الكردى فى الوقت الحاضر فى منطقة السفوح الجبلية فى كل من تركيا والعراق وايران ، أى فى سفوح جبال طوروس السفلى ، فى شرقى تركيا ، وجبال زاجروس شمال غرب ايران ، ويبدو هذا الوطن على شكل هلال فى أعالى نهر دجلة يمتد من الشمال الغربى للموصل ، وشمال كركوك بين ديار بكر فى الشمال وكرمنشاه فى الجنوب ، وكان عددهم فى سنة ١٩٢٨ حوالى ثلاثة ملايين نسمة ، يعيش نصفهم فى تركيا وربعهم فى ايران ، وسدسهم فى العراق والباقون فى سوريا ·

وقد نشأت مسألة كردستان فى المحافل الدولية لأول مرة عام ١٩٢٠ اذ دعت معاهدة سيفر Sèvre الى قيام دولة كردستان غير أن نجاح الحركة الكمالية فى تركيا ، وابرام معاهدة لوزان سنة ١٩٢٣ قضى على هذه الفكرة ، ولم يصبح الوطن الكردى ممزقا بين دولتين كما كان فحسب ، بل أصبح ممزقا بين أربع وحدات سياسية ·

ولقد تكونت من الأكراد الفارين الى الاتحاد السوفييتى ـ وقتا ما ـ جمهورية كردية ، ولكنهم انضموا الى أرمينيا مع استقلال ثقافى ذاتى · وتخشى الدوائر الغربية أن يقيم الاتحاد السوفييتى جمهورية كردستانية سوفيتية ، مقتطعة من أراضى الدول الأربع التى يعيش فيها الأكراد (تركيا والعراق وسورية) وتنتشر كما تنتشر بقعة الزيت على حدود تلك الدول · غير أن هذا احتمال بعيد بسبب وجود جيوب عديدة من القبائل الصغيرة المتنافرة فى وديان هضبة أرمينياوشعابها ، وصعوبة اتحادها اتحادا ذاتيا · كما أن مثل هذه الدولة ان وجد من يهدد بالدعوة اليها ، لاتستطيع أن تصل الى البحر المتوسط ، بالاضافة الى أن قيامها يعتبر تهديدا مباشرا لبترول العراق ، لأنه يقع فى كركوك وهى أرض كردية ·

ولحسن الحظ يعيش الأكراد ـ الآن ـ منسجمين كمواطنين عراقيين ، مثلهم مثل العرب تماما ·

الأتراك

تلتقى القومية العربية بالقومية التركية الحديثة فى منطقة سفوح جبال طوروس ، كما كانت تلتقى القبائل السامية القديمة بالقبائل الحيثية منذ فجر التاريخ ، والواقع أن هذه المنطقة كانت دائماملتقى

الثقافات والحضارات المختلفة التى قامت فى جنوب غرب آسيا اذ تقع على الطريق البرى الذى يعبر هضبة الأناضول نحو سهول تركستان ووسط آسيا ، أو طريق الأناضول نحو دجلة والفرات ثم الخليج العربى ، وتقع بين ساحل البحرالمتوسط من هذاالخليج عبر شقة ضيقة من الأرض ، تفصل بين البحر ونهر الفرات ، أو عبر أرض الجزيرة ، حيث تتساقط كمية وفيرة من المياه تكفى لنمو العشب ومن ثم كانت جزءا من الهلال الخصيب الذى يحد شبه جزيرة العرب من الشمال ، والذى يشمل طرفه الشرقى سهول دجلة والفرات ، وطرفه الغربى أرض الشام ·

هذه المنطقة كانت اذن بمثابة الجسر بين البحر المتوسط وبين الخليج العربى (عن طريق نهر الفرات) ، وبين البحر المتوسط والصحراء ، أى منطقة التقاء قوافل الصحراء القادمة من الجنوب (اليمن) بالسفن القادمة عبر البحر المتوسط ·

وقد قام عدد من المدن والامارات الصغيرة التى تحرس التجارة على سفوح جبال طوروس وفى أرض الجزيرة وشمال الهلال الخصيب ، وكان التجار العرب يصلون بقوافلهم حتى ممرات جبال أماتوس وجبال طوروس ، كما أن قطعانهم كانت ترعى حتى سفوح تلك الجبال · ومن ثم كان تخطيط الحدود بين تركيا وسوريا (بعد الحرب العالمية الأولى)أمرا غير يسير ، وقد حددت خطابات الشريف حسين الى كماهون سنة ١٩١٧ الحد الشمالى لبلاد العرب الأسيوية بخط يمتد من مرسيه الى أطنه ثم مرعش الى مردين ويضم ولاية الموصل · غير أن معاهدة سيفر حددت تركيا الأناضول بالخط الحديدى الممتد من القامشلى الى شوبان بك قبل أن يمتد الى حلب ومن ثم غربا حتى خليج الاسكندرونة وبذلك ضم سنجق الاسكندرونة الى سورية ، وبرغم أن هذا الخط يترك حوالى ثلث مليون عربى داخل حدود تركيا · فان فرنسا ، صاحبة الانتداب على سورية ولبنان بعد الحرب العالمية الأولى ، قدمت سنجق الاسكندرونة لتركيا فى مقابل وقوفها على الحياد على الأقل عندما لاح فى الأفق شبح الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٨ ·

لقد استهدف الهلال الخصيب لأطماع الدول الغربية التى وضعته فى مخططاتها الاستراتيجية العامة ، وأدخلته فيما أطلقت عليه اسم الشرق الأوسط ، أى ربطت بينه وبين قوميات أخرى فى المنطقة مثل تركيا وايران ، بل بينه وبين مناطق أخرى أبعد منه ، تمتد من اليونان شمالا حتى الصومال جنوبا · ونحن نرفض تعبير الشرق الأدنى أوالشرق الاوسط ، لأنه تعبير مبشر ، يجمع ما لا يأتلف ويفرق ماهو متصل ، فضلا عن أن من أطلقه قوم غرباء عن المنطقة · فمن ثم كانت مشروعات فصل عرب المشرق عن عرب المغرب والتحدث عن قناة السويس كخط يفصل بين البلاد العربية التى طالب الشريف حسين باستقلالها والبلاد العربية التى تقع الى الغرب منها · ومن ثم أيضا كانت مشروعات الانتداب البريطانى والفرنسى على فلسطين وشرقى الأردن والعراق وعلى لبنان وسورية عقب الحرب العالمية الاولى · والناظر الى خريطة البلاد العربية الأسيوية ليلاحظ كيف رسمت الحدود المصطنعة بين دول الهلال الخصيب بحيث يكون العبور من موانىء البحر المتوسط الى الخليج العربى (ومن ثم الى الهند) ممكنا فى أرض بريطانية أو حليفة لبريطانيا ، فكان طريق عمان ـ الرطبة ـ بغداد يكفل سلامة تنقل الجيوش الحليفة لبريطانيا فى السلم والحرب على السواء · كما عملت بريطانيا على ربط بغداد بطريق ايران وتركيا ، فمد خط حديدى بين بغداد والموصل ثم ربط هذا الخط بالسكك الحديدية التركية عن طريق ديار بكر فملاطية فأنقره فاسطنبول ، كما أن الخط الحديدى المتجه من بغداد الى خانقين يتصل بطريق كرمنشاه وهمذان فطهران ·

المحميات

لقد كانت بلاد الشام والرافدين فى نظر بريطانيا طريقا بريا الى الهند ، قبل أن تحفر قناة السويس ، ومن ثم كانت المعاهدات العديدة التى عقدتها بريطانيا فى القرن التاسع عشر مع شيوخ امارات الخليج العربى ومشيخاته ، التى تحف بشبه الجزيرة العربية من الشرق والجنوب الشرقى والجنوب · وتسيطر بريطانيا على هذه المشيخات سيطرة تتراوح بين سيطرتها على المستعمرة التابعة للتاج البريطانى وسيطرتها على المحمية Protecterate ويرجع هذا الوضع الى عهد شركة الهند الشرقية التى مدت نفوذها الى الخليج العربى حيث

ينتهى الطريق البرى (الاضافى) الى الهند ، عبر الهلال الخصيب ، وحيث يوجد ما يسمى بالمشيخات المهادنة Trucial cheikhdom وتربط هذه المشيخات ببريطانيا معاهدات عدة ، أولاها عقدت عام ١٨٢٠ ، وأخرها عام ١٨٩٢ بمقتضى هذه المعاهدات ، ويتعهد المشايخ والسلاطين ، عن أنفسهم وذويهم من بعدهم ، الا يدخلوا فى معاهدات أو ارتباطات أو اتفاقات بأى شكل من الأشكال أو فى أى حال من الأحوال مع أى دولة سوى بريطانيا (كما أنهم يتعهدون بألا يتخلوا عن أى جزء من أراضيهم بالبيع أو الايجار أو التنازل لأى دولة سوى بريطانيا)

وتعمل بريطانيا الآن على تنفيذ مشروع اتحاد فدرالى يضم هذه الامارات والمشيخات تحت اشرافها المباشر ، لربطها برباط وثيق وجعلها وحدة استراتيجية واقتصادية تمسك بريطانيا بزمامها ٠

حملة حضارة ورسل سلام

ان الوطن العربى بصفته وطنا أسيويا افريقيا أدى دوره رائعا فى خدمة الحضارة والمدنية ليس فى هاتين القارتين فحسب ، بل فى العالم أجمع ، فالى جانب الحضارات العريقة التى قامت فى أرجائه المختلفة فى فجر التاريخ ، حضارات مصر والعراق وفينيقيا ، كانت مصر وبلاد الشام مركزين من مراكز الثقافة والعلم فى العصر الهلنستى ، وكانت فى الاسكندرية وانطاكية وغيرهما أكبر مدارس الثقافة والفلسفة فى ذلك العصر ، وبعد أن ظهر الاسلام فى أرض الحجاز ، وانتشر الى العراق والشام ومصر ثم الى شمال افريقية غربا والى ايران وبلاد ماوراء النهر شرقا لعب الوطن العربى دوره مرة أخرى كعامل يحمل الحضارة والثقافة فى كل من القارتين آسيا وافريقية ٠٠ وليس انتشار الاسلام فى تركستان ووسط آسيا وشبه القارة الهندية ، والى جزر أندونيسيا من ناحية ، والى السنغال وأعالى النيجر وتشاد حتى حدود الغابة الاستوائية من ناحية أخرى الا مظهرا من مظاهر مساهمة العرب فى نشر الحضارة ، مستغلين مركزهم الجغرافى المتوسط بين قارات العالم القديم ٠ ومع انتشار الفتوح الاسلامية وحركات التبشير الاسلامى كانت آفاق التجارة العالمية تتسع ٠ ومعها تقل العرب حاصلات الشرق الأدنى مثل الموالح وقصب السكر الى حوض البحر المتوسط ٠

هذا هو دور العرب التقليدى ، حملة حضارة ورسل سلام ، ولذلك لم يكن غريبا أن ينبذ العرب اليوم سياسة الأحلاف والتكتلات العسكرية التى تبشر بها دول المعسكر الغربى فى الوقت الحاضر ، اذ تلقى دول الغرب فى روع دول جنوب غربى آسيا الخوف والفزع من توسع الاتحاد السوفييتى ، ولا سيما بالنسبة للدول المتاخمة له ، كما تلقى فى روع الطبقات الحاكمة الخوف والفزع من انتشار الشيوعية ، وهذه الدول فى الواقع انما تدافع عن مصالحها الاستغلالية ، وعن رأسمالها المستخدم فى دول هذه المنطقة ، وهى لاتخشى الا فقدان هذه المصالح ٠ وقد استطاعت مصر أن تقاوم حلف بغداد وأن تجمده ، وأن تتزعم الجبهة العربية الجديدة المناهضة للاحلاف ، اذ ليس من مصلحة القومية العربية أن تزج بنفسها فى منازعات دولية بين الكتلتين الشرقية والغربية ، بل ان مصلحتها فى المعايشة السلمية وتدعيم جبهة الحياد لأنها تخدم قضية السلام العالمى ٠

وقد آن الأوان الذى يقبض فيه سكان هذه المنطقة على مصائرهم ، ولا يدعو دولة أخرى تتحكم فيها ٠ والاستقلال الحقيقى لايعنى سوى هذا ، كما أنه ليس من المصلحة أن تربط مصايرنا فى عجلة احدى الكتلتين ، ونعادى الأخرى ، دون سبب واضح بل يجب أن نسالم من يسالمنا ونعادى من يعادينا ، على حد تعبير الرئيس جمال عبدالناصر الذى اقترنت هذه السياسة التحررية باسمه ٠

العروبة فى افريقية

تبلغ مساحة العالم العربى أكثر من ١١ مليون ك٠م منها أكثر من ٨ مليون كيلو متر مربع فى افريقية ، وبينما يبلغ عدد سكان آسيا العربية ٢٧ر١٢٥ر٠٠٠ نسمة تقريبا ، اذا بعدد سكان افريقية العربية ٥٥ر٠٤٣ر٠٠٠ نسمة تقريبا ، ولا نغالى اذا قلنا ان أكبر قومية افريقية هى القومية العربية ، وقد حاول الكتاب الأوربيون والأمريكيون أن يفصلوا بين افريقيتين : افريقية البيضاء أو العربية

وأفريقية السوداء أو الزنجية ، وأكثر من ذلك تحدثوا عن افريقية وعنوا بها مايقع جنوب الصحراء، كان مايقع شمالها لايدخل في افريقية ، وتناسوا أن أول مكان أطلق عليه اسم افريقية كان بلاد تونس وساحل الجزائر في العصر الروماني • وبرغم وجود الصحراء الكبرى بين خطى عرض ٥١٠ ، ٥٣٠ شمالا في القارة الافريقية ، فان هذه الصحراء لم تكن عائقا أبديا يفصل بين شمال الصحراء وجنوبها ، اذ أن يد الطبيعة قد أجرت نهر النيل من قلب القارة الاستوائي نحو البحر المتوسط ،عبر الأحراج المدارية وحشائش السافانا والصحراء ، وبذلك ربطت الطبيعة بين شمال القارة ، حيث أعرق المدنيات في وادى النيل الأدنى ، وبين قلب القارة الاستوائي ، وكان النيل الذى يجرى بالماء والخصب من الجنوب الى الشمال يحمل أيضا تيار المدنية والحضارة من الشمال الى الجنوب ، وبذلك تكونت ـ منذ عصور ماقبل التاريخ ـ مراكز للحضارة البشرية فيوادى النيل الأوسط ، وأصبح هذا الجزء من النيل امتدادا ثقافيا وحضاريا لثقافة مصر وحضارتها ، وتابع هذا الجزء سير الحضارة ـ خلال التاريخ ـ فتكونتفيه مدنية مصرية قديمة ، كما دخلته المسيحية عن طريق مصر ، وتم استعرابه أيضا عن طريق مصر • وبهذا لم تصبح الصحراء عائقا طبيعيا في السودان الشرقى •

أما عن السودان الغربى فقد اتصل أيضا ببلاد المغرب منذ أن عرف حيوان الجمل طريقه الى المغرب ، اذ دخل هذا الحيوان مصر في العصر البطلمى ، ثم عرف في شمال افريقية في القرون الأولى للمسيحية، ومن ثم وجدت الوسيلة التى يعبر بها الانسان رمال الصحراء ، فلم تعد عائقا لاسبيل لاقتحامه • ومن ثم تدفق البربر المغاربة الى نطاق السافانا السودانية ، جنوب الصحراء واختلطوا بالعنصر الزنجى وكونوا مايسمى بأنصاف الجاميين أو السودانيين الغربيين وزاد هذا الاختلاط بعد أن دخل العرب افريقية عن طريق برزخ السويس في القرن السابع الميلادى يحملون لواء الاسلام ، وتقبل البربر رسالة الاسلام والعروبة وطفقوا يبشرون بها عبر جبل طارق من جهة وعبر الصحراء من جهة أخرى ، وازداد نشاط التبشير الاسلامى جنوبى الصحراءفى القرن الحادى عشر الميلادى ، حتى أصبح ساحل الاطلنطى فيما بين سبة ومصب السنغال امتدادا طبيعيا لبلاد المغرب • ومن ثم كانت بلاد شنقيط أو موريتانيا الحالية جزءا من بلاد المغرب ، وصارالدعاة والمبشرون المغاربة من عرب وبربر يبشرون بالاسلام وينشرون العربية في النطاق السودانى الغربى ، واتصل هذا التيار القادم من الغرب بالتيار القادم من الشمال والشرق في حوض تشاد ودارفور وكردفان •

ولقد كان هذا الاتصال الحضارى الذى قام به العرب عبر الصحراء حريا بأن يعمل على تبلور المجتمع السودانى الغربى وتكوين القوميات ونضجها السياسى ، لولا وقوع غرب افريقية في براثن الاستعمار الأوروبى منذ القرن الثامن عشر ، فقضى هذا الاستعمار على ماكان قائما من دول مثل غانا وصونغاى ومالىوغيرها،وعملعلىقطع العلاقةالطبيعية عبر الصحراء مابين الوطن العربى شمال الصحراء والقوميات الوليدة جنوبها وولد نمو تلك القوميات وهى لاتزال في مهدها •

من هذا يتبين دور القومية العربية في افريقية ، بصفتها أعرق قوميات القارة وأرسخهاقدما ،وأكثرها نضجا وأكثرها أصالة ، وبصفتها قومية ذات رسالة ثقافية وروحية سامية ، في القارة الافريقية ، ويتلخص هذا الدور في مواصلة ماكانت تقوم به قبل عهد الاستعمار الافريقى في القرن الثامن عشر ، وهى نقل الحضارة والمدنية الى قلب افريقية المدارى •

ـ ٣ ـ

الوطن العربى ـ كما قلنا ـ هو مهد الحضارات والمدنيات الراقية التى أخذت منها اليونان وروما ، ومن ثم كانت جذور المدنية الغربية الحديثة تمتدالى الوطن العربى ، كما أن الوحى هبط أول ماهبط في أرض المشرق العربى ، ومن ثم كانت قداسة بيت المقدس والجليل ومكه ويثرب ، وهذه قداسة يجلها ويعظمها أصحاب الديانات السماوية الثلاث في العالم كله • فهذا الوطن وسط بين أقطار الدنيا ، وكان أهله وسطاء ينقلون التجارة والحضارة والثقافة من أقليم الى اقليم ، فلم يكن غريبا أن يكونوا أيضا وسطاء بين الله والناس ، والله أعلم حيث يضع رسالته ، حتى يمكن أن تنتشر في كل مكان ، وتؤثر في كل ثقافة وحضارة خلال التاريخ •

العروبة والاسلام

ولعل من أبرز صفات العروبة التسامح الفكرى وسعة الأفق والبعد عن التعصب ، ومن ثم كان تطور المشرق العربى الحضارى خلال التاريخ ، تطورا يقوم على استيعاب العناصر المفيدة من الحضارات والثقافات المختلفة وتمثلها والخروج بحضارة جديدة ، تحمل طابع الجدة والأصالة غير مقطوعة الصلة بما سبقها من ثقافات ، فاستطاع المزاج السامى أو العربى القديم أن يتمثل حضارة مصر وآشور ، وحضارات الحيثيين والحضارات الاسبانية القديمة ، كما استطاع أن يتمثل قوة طلائع الهنود والأوروبيين الذين طرقوا باب المشرق العربى فى منتصف الألف الأولى قبل الميلاد واستطاع المزاج السامى أن يقدم للحضارة الحروف الأبجدية فى الألف الاولى قبل الميلاد • كما استطاع أن يستوعب ثقافة اليونان وعلمهم وطقوس فارس ومراسيمهم والأرقام الهندية

كان الوطن العربى دائما على اتصال بتطور المدنية والحضارة • بل كان هو مركزها ، ومصدر اشعاعها ، ولذلك لم يكن عجيبا أن يكون مركزا التبشير الاسلامى منذ القرن السابع الميلادى ، فانتشر الاسلام الى وسط آسيا ، وشبه جزيرة الهند ، وجزر أندونيسيا ، كما انتشر الى النطاق السودانى والى قلب الغابة الاستوائية فى غرب افريقية وانتشر الى آسيا الصغرى والبلقان ، كما عبر بحر الزقاق زمنا الى شبه جزيرة أيبريا • العالم الاسلامى اذن يحف بالوطن العربى ، ويستلهم منه الفقه والمعرفة فى شئون الدين ، وقد امتزجت العروبة بالاسلام امتزاجا شديدا حتى لقد وقر فى الأذهان أنها شىء واحد ، والحق أن الاسلام ظهر فى الحجاز وكتاب الاسلام هو القرآن بلسان عربى مبين والعرب هم الذين حملوا رسالة الاسلام ولغة القرآن من الخليج الى المحيط ، وهم الذين بشروا به بعد ذلك فيما يعرف الآن بالعالم الاسلامى • كما أن ثقافة العرب اسلامية بغض النظر عن مذاهبهم ومبادئهم الأخرى • والاسلام هو الذى خرج بالعرب من شبه جزيرتهم وأمدهم برسالة روحية يبشرون بها فى العالم ، بل ان الوطن العربى الحالى يدين بوجوده للاسلام •ويكفى أن نقارن حال العروبة قبل الاسلام واقتصارها على الهلال الخصيب وأطراف الدلتا وشبه جزيرة العرب ، وانتشارها الكبير الواسع فى شمال افريقية وشرقيها بعد ظهور الاسلام ، أو أن نقارن بين الدويلات العربية الصغيرة ، على هامش دولتى فارس وبيزنطة ، وحالتها بعد الاسلام •

غير أن العروبة قومية تعتمد أساسا على اللغة ويدخل فيها من غير المسلمين العرب النصارى فى سورية ولبنان والأقباط فى مصر ، فى حين أن الاسلام دين يجمع أكثر من قومية ، مثل الأتراك والايرانيين والباكستانيين والأندونيسيين والفولانى وغيرهم • ولا شك أن الوطن العربى ، الذى يضم أكبر جامعة اسلامية ، والذى يتحدث لغة القرآن ، ليشعر بالروابط التى تربطه روحيا بالعالم الاسلامى الكبير ، ويرنو الى أن يوفق بين مصالحه القومية ومشاعره الروحية •

ويكفى العرب فخرا أنه يوجد بين ظهرانيهم من العرب من يمثل كل مذهب من مذاهب اليهودية والمسيحية والاسلام ، وأن المشرق العربى يمثل متحفا دينيا لامثيل له فى أى جزء من أجزاء العالم ، وهذا دليل ساطع على مبدأ التسامح الذى يتصف به المزاج العربى •

المراجع

Antonius, G. The Arab Awakening, London 1938.

Coon, C.S. Caravan: The Story of The Middle East, New-York, 1951.

Hitti, P.K. A History of The Arabs, London 1952.

Jack, E. Background of The, Middle East, New-York 1952.

Kirk, G. A. Short History of the Middle East, London 1948.

Kirk G. The Middle East in War, R.I.I.A., 1951.

Kohn, H. Nationalism and Imperialism in the Hither East, London 1946.

Seton-Williams, M.V. Britain and the Arab States, 1920-48, London 1948.

East, W. G. and Spate, O.H.K. The Changing Map of Asia, London 1958.



ماوراء تأميم البترول

بقلم : محمد توفيق مصطفى

على الرغم من وفرة ماتذيعه شركات البترول من بيانات واحصاءات فان من أشد الأمور عسرا على الباحث ان يعرف ـ ولو على وجه التقريب ـ حقيقة مقدار رءوس الأموال المستغلة فى كل منطقة من مناطق الانتاج ، ومن ثم معرفة مقدار الأرباح الحقيقية التى تحصل عليها تلك الشركات حيث تعمد الى تحميل ميزانياتها أرقاما تمويهية ضخمة لا تعجز عن خلق تسميات لها ، كاحتياطيات نزول الأسعار ، والاحتياطيات العامة ، والاحتياطيات الخاصة ، وغيرها كثير ، فضلا عن الاسراف الهائل فى النفقات وهو الأمر الذى يرجع فى أغلبه ـ خصوصا فى مناطق الشرق الأوسط ـ الى التجاء الشركات لاستيراد عناصر العمل الأجنبية واغرائها على البقاء فى البيئة الوطنية لحقول الزيت .

ولكن ما اهمية ان نعرف مقدار رءوس الأموال المستغلة ونسبة الأرباح المحققة اليها ؟

ان الجواب عن هذا السؤال يتضمن القصة الكاملة لتطور عائدات البترول التى تؤديها الشركات للبلدان التى تستغل ثرواتها من هذا السائل الذى أصبح وسيظل الى أمد طويل دم الحياة والحركة فى كل مكان فى العالم . والقصة حيثما وجدت شركات البترول ، وفى ربوع الشرق الأوسط على الأخص ـ تتخذ شكل المأساة فى كثير من جوانبها :

ففى كل نوع من أنواع الشركات تقضى البداهة بأن تقسم الأرباح بين الشركاء بنسب معادلة للحصص التى يقدمها كل منهم ضمن عناصر الانتاج .

فأما الحصة النقدية ـ وهى راس المال المستغل ـ فانها تستهلك عاجلا او آجلا من الدخل الاجمالى الذى تدفع منه أيضا تكاليف التنظيم وأجور العمل

وبذا يتلخص موقف شركة البترول بازاء البلد المنتج بعد بضع سنوات فى كونها شريكا استوفى راس ماله وقبض فوائده وعائداته بما يزيد على راس المال الأصلى أضعافا مضاعفة . ثم يظل بعد ذلك مستأثرا بنصيب الأسد فى شركة تنحصر كل مواردها فى المادة الخام التى يظل البلد المنتج يقدمها ابدا ما لم يفض معين الزيت أن هو غاض قبل نهاية مدة الامتياز .

ولايضاح هذا الموقف عملا مؤيدا بالأرقام نأخذ ـ على سبيل المثال ـ بلدا مثل الكويت الذى منح فى سنة ١٩٣٤ شركة بترول الكويت امتياز استخراج البترول من أرضه وهى « التى تملكها مناصفة شركة بترول الخليج والشركة البريطانية للبترول » .

اسست هذه الشركة براس مال قيل انه ٢٠٠ر٠٠٠ جنيه استرلينى على أن ينتهى امتيازها فى سنة ٢٠٢٦ أى لمدة أكثر من تسعين عاما ، وعلى أن تقسم العائدات بينها وبين حكومة الكويت مناصفة .

ولكى نجلو موقف هذه الشركة على ضوء الأساس البديهى الذى قدمناه لسنا فى حاجة الى اجراء جرد شامل لما حصلت عليه من أرباح منذ أن تفجر بين يديها بترول الكويت ، وانما يكفينا أن نختار على سبيل المثال ايضا أية سنة من سنوات انتاجها طبقا للبيانات التى نشرتها ، ولتكن سنة ١٩٥٧ .

فى هذه السنة حصلت حكومة الكويت على عائدات مقدارها حوالى ١٨٩ مليون دولار ، أى ان الشركة على أسوأ تقدير حصلت على المبلغ نفسه أرباحا خالصة لراس مالها ، وهو ما يعادل بالتقريب ٦٣ مليون جنيه استرلينى ، أى ما يزيد على ٣٠٠ ضعف راس المال الذى قدمته عند تأسيسها !

واعجب من هذا ان الشركة قبضت هذا المبلغ فى تلك السنة أرباحا لرأس مالها - بعد أن خصمت من اجمالى الدخل بكل تأكيد جميع تكاليف التنظيم الفنى والادارى وأجور الأيدى العاملة وغيرها ، دون أن تقدم أى جديد أو أى مزيد من عناصر الانتاج على حين قدمت ارض الكويت - دون اى مقابل خاص - ما مقداره ٥٧٫٣٠٠٫٠٠٠ طن من الزيت الخام ، وهو مجموع انتاجها فى تلك السنة .

فاذا كان الثابت من الاحصاءات الرسمية التى بين أيدينا أن طن الزيت يعطى ما بين ستة وثمانية براميل - تبعا لكثافة المادة الخام ، واعتبرنا زيت الكويت متوسط الكثافة ، أى أن الطن منه يملأ سبعة براميل ، وعلمنا أن متوسط سعر البرميل فى تلك السنة بلغ ١٫٥٩ من الدولار فى سوق الخام العالمية - علمنا اذن ان الكويت قدم للشركة ما قيمته « ٥٧٫٣٠٠٫٠٠٠ طن × ٧ براميل × ١٫٥٩ من الدولار » أى ما يعادل ٦٣٧٫٧٤٩٫٠٠٠ دولار ، فحصل على أرباح (!!) قدرها أقل من ١٨٩ مليون دولار .

فاذا علمنا أن انتاج البترول يكاد يتضاعف بصفة مطردة عاما بعد عام ، وأن المقدر أن تستمر الحال فى الكويت على هذا النحو حتى سنة ٢٠٢٦ - حق لنا ان نذكر قول الشاعر العربى - ولعل له فى الكويت عصبا أو نسبا :

« وتقدرون فتضحك الأقدار ! »

ومن حسن الحظ أن ضحكات الأقدار فى أسواق الزيت قديمة متكررة ، فقد عرفت الدول الواعية ما وراء استغلال الشركات الأجنبية لبترولها من حقائق حسابية مذهلة ، فآثرت أن تستغنى عن خدماتها « الجليلة » وأن تلجأ الى التأميم كوسيلة الى رد ما للشعوب للشعوب ، وهو ما فعلته المكسيك منذ سنة ١٩٣٨ وتابعها فيه كثير من الدول منذ ذلك التاريخ .

ولقد كان تأميم الزيت فى جمهوريتنا - كتأميم قناة السويس - أملا غامضا تحول قوى الشر بيننا وبين مجرد تصوره ، حتى حولته الأقدار بيد رئيسنا الملهم الموفق جمال عبد الناصر الى حقيقة واقعة واضحة استقرت فى مكانها الطبيعى من سفر اشتراكيتنا الواعية .

نعم : ان شركات الزيت وهى تضرب صفحا عن هذا الاستغلال المخزى الذى سقنا مثلا واحدا عليه تباهى منطقة الشرق الأوسط على وجه الخصوص بأنها أفاءت عليها الكثير من وجوه الخير ، اذ تقدم لأهل المنطقة عملا باجور لم يسمع بمثلها من قبل ، وتقدم لحكوماتها رءوس الأموال اللازمة للتنمية الاقتصادية . وتساهم على نطاق واسع فى تقدم الصحة والتعليم ، وتعاون على كسر الحلقة المفرغة التى يدور فيها أهل المنطقة من الفقر والجهل والمرض (١)

ولعمرى ان الجواب على مثل هذه المغالطة الجريئة لسهل واضح ، فالزيت نفسه - لا شركات الزيت - هو الذى افاء البلايين المبلينة - ان صح هذا التعبير - على أصحابها ، وخلق منهم حلقة مفرغة يدور فيها أهل الشرق الأوسط من الاستغلال والضغط والسيطرة . أفكان هؤلاء الدخلاء - لولا الزيت وطوفان أرباحه الزاخر - يؤرق جفونهم خير الشرق الأوسط أو يضنيهم الحفاظ على صحته واقتصاده ؟

لقد زرت عبدان فى سنة ١٩٥٢ قبيل قيام ثورتنا المجيدة لأشهد آثار حركة تأميم الزيت الايرانى التى شهرها الزعيم الوطنى الكبير الدكتور مصدق ، فماذا شهدت من الخير الذى أفاءته على البلاد شركة البترول الانجلوايرانية التى ظلت تعمل هناك منذ سنة ١٩٠١ ؟

شهدت مدينة كالجنة الفيحاء بمساكنها وحدائقها وملاعبها وملاهيها وشوارعها كأنما هى بضعة من قلب الحضارة العالمية الحديثة ، وتلك هى مدينة الزيت . وعلى مبعدة بضعة كيلو مترات منها بلدة تتمرغ فى الوحل وتتعثر فى مهاوى الاوبئة ، يعيش أغلب سكانها فى الطريق ، فيه ينامون ويقومون ويتزاوجون ويموتون جوعا ومرضا أو تحت عجلات السيارات السارية فى فحمة الليل أو ظلمة الفسق : سيارات شركة الزيت الفاخرة التى تنقل الموظفين المترفين من الانجليز والأمريكيين والهولنديين وما لا أدرى من جنسيات وأجناس الا الايرانيين ، وتلك هى البلدة التى تحمل اسم عبدان كل ما تناله من الزيت وخيراته ذلك الغاز الخانق المتولد من مصانع التكرير الذى تحمله اليها ريح الخليج مع رطوبتها فتصبغ جدرانها « بالهباب » ووجوه أهلها بالشحوب الذليل .

شهدت العمال الموسميين - وهذا هو الوصف الممنوح للايرانيين من عمال الشركة - يستجلبون بالألوف من الجبال النائية على مسيرة شهور بالأقدام من عبدان ثم يسرحون كل بضعة شهور ليحل محلهم آخرون من صنفهم ، ويتركون ليعودوا

(١) انظر كتاب زيت الشرق الاوسط ، فى محيطه المحلى . ديفيد فنى ١٩٥٨ ص ٥

الى جبالهم وقراهم النائية ان عادوا ، وليس لديهم من خيرات الشركة الكريمة الا المذلة والهزال والاستجداء والتساقط موتى كالذباب على طول الطريق !

ثم سمعت من الدكتور محمد مصدق نفسه ، وكان عائدا لتوه من لاهاى بعد أن كسب لبلاده ولسياسته القضية التى أقامتها شركة الزيت امام محكمة العدل الدولية ضد ايران على اثر التأميم سمعت منه الكثير مما منيت به ايران بسبب شركة الزيت طوال تاريخها من عبث بمصاير البلاد وتدخل سافر فى شئونها ومن الضغط السياسى على حكامها ومن تزييف لانتخاباتها النيابية ، ومن تأليب القبائل فى مناطق الزيت بعضها على بعض أو على الحكومة المركزية فى طهران ، ومن تدبير المؤامرات الخطيرة لفصل بعض أجزاء الوطن الايرانى عن كيانه واقامتها عروشا وولايات للاذناب من المشايخ والزعماء الذين رضوا أن يكونوا حربا على أوطانهم مع المستعمرين ، والذين لهم فى الوطن العربى أشباه معروفون .

والواقع انه فيما قبل حصول البريطانى وليم فوكس دارسى فى سنة ١٩٠١ على امتياز البحث عن البترول فى المنطقة الجنوبية من بلاد فارس ، لم يكن لبريطانيا فى هذه البلاد بالذات مصالح استعمارية الا بمقدار ما يلزم تأمين طريق الهند البحرى فى منطقة الخليج . غير أنها لم تلبث بمجرد قيام الامتياز أن تجر البلاد الى مجال نفوذها الامبراطورى وقد بدأ هذا بمظاهرة عسكرية ذات قناع زائف ، اذ اتخذت من قنصليتها فى أهواز حجة لارسال مفرزة من الفرسان على راسهم ذلك الاستعمارى الاشهر سير آرنولد ويلسون لحراسة دار القنصلية فى الظاهر . أما الواقع فقد كشف عنه ويلسون نفسه فى كتاب منه الى السير برسى كوكس المقيم البريطانى فى بوشير حيث قال :

« ان ارسال وزارة الخارجية البريطانية وحكومة سملا (حكومة الهند) اياى على راس فصيلة من الجند عمل جدير بالثناء ، لان فيه ارهاصا بما سيحدث فيما لو حاولت القبائل المتوطنة فى المنطقة أن تعرقل اعمال شركة بريطانية مزودة بعقد امتياز رسمى لو نجح استغلاله لعاد على بلاد الفرس وعلى افراد القبائل المستوطنين بخيرات تفوق حد التصور

فلما ان فشلت جهود الشركة الأولى فى العثور على البترول أبرق كوكس الى مديره فى المنطقة ليتاهب للانسحاب تجنبا للمزيد من الخسائر ، فأسرع آرنولد ويلسون بالكتابة الى برسى كوكس يقول :

« انى ليذهلنى ان يتاهب رجال الشركة للمجازفة بفقد عقد الامتياز نهائيا دون الرجوع الى وزارة الخارجية ، بل دون أن يخبروك أنت أو يخبروا وزير الهند أو حكومتها .. افلا يمكن



تحريك الحكومة لكى تمنع هؤلاء التجار الضعاف الهمم ، الذين يلبسون القبعات العالية متنكرين فى زى رواد الامبراطورية ، من ان يضيعوا ما يمكن ان يعتبر موردا من أضخم الموارد المالية ؟ »

ولم يلبث الفارسان ان توليا بنفسيهما مفاوضة خزعل شيخ ولاية خوزستان حول اقامة مصانع التكرير فى عبدان نظير ان تضمن له الحكومة البريطانية امارة الولاية

ثم لم يلبث أن برح الخفاء فاشترت الحكومة البريطانية فى عام ١٩١٤ م ، أغلب حصص الشركة فكسبت بها الصوت المرجح فى ادارتها ، وابرمت معها فى الحال عقدا لتوريد زيت البترول اللازم للبحرية البريطانية .

وفى السنة نفسها أخذت بريطانيا على شيخ البحرين تعهدا بالا يمنح أى امتياز لاستخراج البترول ،والا يقوم حتى هو نفسه بشىء من ذلك الا بموافقتها . ثم أقامت عميلا سياسيا فى البحرين وجعلته تابعا للمقيم البريطانى فى بوشير . ومع أن شركة بترول البحرين اسست برءوس أموال امريكية خالصة فقد دخلت الحكومتان البريطانية والأمريكية فى نزاع سافر بشأن قيام هذه الشركة انتهى باستسلام بريطانيا على شروط ثلاثة : ان يجعل مقر الشركة الرئيسى فى كندا ، وان تكون ادارتها العليا بريطانية ، والا يجرى الاتصال بحكومة البحرين فى شئونها الا عن طريق العميل السياسى البريطانى !

ولامتيازات زيت العراق تاريخ طويل التفاصيل بدأته حفنة من المغامرين أحاطت بسلطان تركيا مستغلة عوزه لشراء امتياز بترول ما بين النهرين نظير ما يمكن ان يسمى فى عصرنا هذا « **دراهم معدودة** » تدفع منها حصص الوسطاء . فلما لاحت لهم بارقة امل فى النجاح وقع بينهم الاختلاف على تقسيم الغنائم ، ثم استنجد كل فريق بحكومته فبادرت الحكومات الى التدخل الناشط حتى وقعت الحرب العالمية الأولى

فلما انتهت تلك الحرب استانفت الحكومات وخاصة البريطانية والأمريكية والفرنسية الحرب الباردة حول بترول العراق حتى اتفقت بعد مناورات طويلة على تقاسمه بين رءوس الأموال بنسب متفاوته .

وفى السعودية بادرت الحكومة البريطانية منذ سنة ١٩١٥ فاخذت على ابن سعود تعهدا بالا يمنح أى امتياز للزيت الا بموافقتها . وذلك نظير منحة مالية قدمتها اليه بريطانيا . وكان أول من حصل على امتياز فى سنة ١٩٢٣ بريطانيا عسكريا يدعى ميجور هولز ، وهو الامتياز الذى انتهى الى تكوين شركة آرامكو الحالية من كل العناصر المتزاحمة على استغلال الامتياز بنسب متفاوتة .

ومنذ سنة ١٩٠٣ حصلت الحكومة البريطانية على تعهد مماثل من شيخ الكويت يروى ان الذى وضع صيغته بالعربية وقدمه للشيخ لتوقيعه هو سير برسى كوكس المقيم البريطانى السياسى فى الخليج الذى راينا شبحه فيما تقدم فى كل مكان . وكان ميجور هولز نفسه هو الذى حصل من شيخ الكويت على وعد بمنحه امتيازا للبترول نزل عنه فى سنة ١٩٢٧ الى شركة الخليج . وبعد مناورات انجلو امريكية طويلة تم تشكيل شركة زيت الكويت الحالية .

وفى قطر بدأت القصة بالمناورة البريطانية الرسمية نفسها ثم انتهت بتكوين الشركة الحالية .

ومع أن منطقة الكويت المحايدة قد تم الاتفاق على الاشتراك فى استغلالها بين الكويت والمملكة السعودية فى سنة ١٩٢٢ فان بريطانيا حتمت أن يكون ذلك تحت اشرافها .

تقوم مأساة زيت الشرق الأوسط اذن على اساسين فاجعين لا يكابر فيهما مخلوق وهما :

١ ــ نهب الزيت من اراضى أصحابه نهبا يتمثل على الأقل فى تعويضهم عنه بنحو ربع ثمنه كمادة « خامة » فى السوق العالمية وبالأسعار التى تحددها شركات الزيت نفسها ، مع استنزاف جهود القوى العاملة الوطنية فى سبيل استخراجه وتكريره فى نظير ما لا يصل الى الفتات على موائد الأجانب المستخدمين فى المنطقة نفسها ، بله الأرباح الضخمة التى يحققها المستغلون

٢ ــ تدخل الحكومات الأجنبية المتصل فى الشئون الوطنية لمناطق الزيت وضغطها السافر والخفى بمختلف الوسائل ولو نزلت الى حد المؤامرات والدسيسة ، بل وامساكها بخيوط السيادة الوطنية ذاتها فى كثير من الصور .

وهذان الأساسان هما الشقان المتكاملان لصورة « الاستعمار » الكريهة التى محاها جمال عبدالناصر بضربة واحدة من افق هذه البلاد ثم مضى يدعو ويتطلع ويعمل لمحوها من كل آفاق الشرق العربى ومن كل افق تتراءى فيه فوق ارض الله .

نعم ان شركات البترول تزعم اليوم فى سبيل دفع موجة التأميم عن نفسها انها ليست الا مؤسسات تجارية تؤدى عملا محدودا ولا شأن لها بالسياسة ولا بتوجيه أعمال الحكومات التى هى من جنسيتها ولكن هذا الزعم مردود بما أشرنا اليه هنا من تاريخ تلك الشركات فى نطاق الشرق الأوسط ، أما خارج هذا النطاق فان رجال البترول حكومة فوق الحكومات ، بل حكومة تقيم الحكومات وتقعدها !

فترشيح ايزنهاور لرياسة الولايات المتحدة وفوزه بمركز رئيس الجمهورية انما يرجع الى جهود شركات البترول ، وقد مهد لهذا الترشيح ودعا له عملاقان فى صناعة البترول هما هبوردى كالن وسيدنى ريتشاردز .. وعندما فاز ايزنهاور عين ١٨ ثريا من أصحاب الأسهم فى السلك السياسى . وادخل سبعة غيرهم الوزارة ، منهم هولمان رئيس مجلس ادارة شركة ستاندارد أويل،وهالانان رئيس مجلس ادارة شركة ناشيونال بتروليام ، واندرسون رئيس مجلس ادارة شركة ميدكونتننت أويل ، وماك كولم مدير شركة كونتننتال اويل ، وكان جورج الن صاحب مشروع انتاج البترول من اليمن مستشارا خاصا للرئيس ايزنهاور (١)

هذا الى ما هو ثابت من تملك الحكومة البريطانية للكثير من حصص شركات البترول ، ومن تملك بعض الأسر الحاكمة فى أوروبا وغيرها وكثير

(١) انظر عبد الفتاح ابراهيم . مقدمة كتاب « البترول يحكم العالم » ــ كتب سياسية ــ الكتاب ١٣٦

من رجال السياسة المحترفين لقدر كبير من أسهم تلك الحصص .

وكل هذه أدلة على ان لا وجود لاستغلال البترول خالصا مجردا من الضغط السياسى والتوجيه الظاهر والخفى لمصالح المستغلين .

اما من الناحية الاقتصادية فان ضربات التأميم المتلاحقة افقدت الجبابرة كثيرا من مغانمهم وحملتهم على أن يحاولوا الظهور بمظهر الاعتدال ، فبعد ان كانت الأتاوة التى يدفعونها للدول صاحبة البترول نسبة مئوية ضئيلة من مجموع عائداته ، اقروا بصفة عامة مبدأ المناصفة فى الأرباح ، ثم دخلوا مع الرواد الجدد لسوق الاستغلال فى مضاربات وصلت بهذه الاتاوة الى ما فوق الثلثين فى بعض العروض .

على أنه سوف يطول الانتظار بمن يحسنون الظن بمستعمرى البترول فيتوقعون أن يعودوا الى صوابهم فى نهب أرباحه . فلقد تعود القوم ان يؤخذ منهم فيستسلموا ، اما ان يعطوا عن طواعية فلا .. وهذا ما كشفته حديثا جهود رجل الأعمال الايطالى انريكو ماتيى(١) الذى قال :

« لقد علمونا فى المدرسة ان ايطاليا بلد فقير وان الايطاليين بارعون فى الموسيقى والفن والاشغال اليدوية وصيد السمك وفى كل شىء الا الصناعة . وهذه كذبة اخرى ، فان فى استطاعتنا ان نبلغ ما بلغه غيرنا او نفوقه . »

فلما أن نجح فى سنة ١٩٦١ ان يعقد مع الأرجنتين اتفاقا مباشرا حرم الأمريكيون بمقتضاه ما قيمته ٥٠٠ مليون دولار فى صفقة زيت واحدة قال بلا تحفظ :

« لقد سئم الايطاليون العيش على الفتات .. ولقد استولينا فى الأرجنتين على الأطباق والشوك والسكاكين بل على المائدة ذاتها . »

دخل ماتيى سوق البترول الايطالية مديرا لمؤسسة الزيت الوطنية الايطالية التى تمتلكها الحكومة ، وكانت مؤسسة مفلسة من بقايا العهد الفاشستى ، فاستولى على نحو ٢٠٪ من تجارة الغاز والزيت فى ايطاليا فحقق لبلاده من أول وهلة وفرا سنويا مقداره ١٥٠ مليون دولار من العملة الأجنبية .

ثم دخل فى حرب سافرة مع الشركات السبع الكبرى التى كانت تحتكر تجارة البترول الايطالية والتى يسميها تندرا « السبع بنات »(٢) واستطاع أن يحرك غضب حكومة الولايات المتحدة بتعامله علنا فى الزيت الروسى وهو عمل يخشى الكثيرون أن يهيىء للشيوعيين يوما ما ثغرة اقتصادية قد تفتت وحدة الغرب .. ومد ماتيى نشاط المؤسسة الى الاشتغال بصنع كل شىء من الأسفلت والمخصبات الى الصابون والمطاط الصناعى ، واقام المصانع وشق الطرق وادخل الحياة الرغيدة الى بقاع فقدت الأمل فى الحياة قرونا طويلة ، ونهضت فى طول البلاد وعرضها « محطات » بيع الزيت التى انشأها ، بلونها الأصفر الفاقع ورمزها المؤلف من كلب ذى ست أرجل يبصق النار حتى لقد قال عنه الخبراء :

انه فعل فى سبيل انعاش الريف الايطالى اكثر مما فعله اى انسان منذ عصر الامبراطور اغسطس .

ولقد صارت مؤسسة البترول الايطالية الآن تضم سبع شركات كبيرة ، ولا اقل من ٧٦ شركة فرعية . واستطاعت ان تشترك فى ثلاثة مصانع كبيرة للتكرير وشرعت فى اقامة ثمانية اخرى تمتد من غانا الى بولندا . وصار لها أسطول من ناقلات البترول تبلغ حمولته ٣٢٥٠٠٠ طن ، ومدت شبكة محطاتها خارج ايطاليا الى معظم بقاع اوروبا الغربية بل تخطت البحر الى الساحل الافريقى ، وحصلت على امتيازات للبترول فى اثنتى عشرة منطقة فى مختلف أرجاء العالم منتزعة معظمها من براثن « السبع بنات » .

هذه المؤسسة هى التى تعاقدت مؤخرا برغم اعتراض الولايات المتحدة على اخذ ١٢ مليون طن من الزيت الخام الروسى فى خلال السنين الأربع القادمة مقابل صفقة من انابيب الصلب والمطاط الصناعى ومعدات حقول البترول . وذلك بسعر دولار واحد للبرميل مقابل ١ر٥٩ من الدولار وهو السعر السائد لزيت الشرق الأوسط .

واخيرا — وليس آخرا — اوقفت المؤسسة الذعر فى قلوب « السبع بنات » بمشروعها الرامى الى مد خط من الأنابيب الناقلة للبترول ما بين تريستا وفينا ، حيث تخشى الشركات أن تعمد المؤسسة الى ربط هذا الخط المنتظر بالطرف التشيكى لانابيب البترول الروسية المسماة شبكة دروزبا وهى مسافة لا تتجاوز الستين ميلا ، وبذا يمكن اسالة البترول الروسى الى غربى أوروبا

هذه لمحات عاجلة من سحر التأميم فى محيط الزيت

وبعد فهى مهداة الى كل المترددين فى الاقدام على استرجاع ثرواتهم المسلوبة من الخيرات ومن السيادة الوطنية جميعا .

---

(١) انظر مجلة نيوزويك عدد ١٩ من فبراير سنة ١٩٦٢ ص٥٦

(٢) هذه الشركات هى ستاندارد نيوجيرسى وسوكونى موبيل وستاندارد كاليفورنيا وتكساكو والخليج والبترول البريطانية وشل الملكية الهولندية .

فى الرواية المصرية القصيرة

بقلم : أنور المعداوى

« اللص والكلاب » ـ آخر عمل فنى لنجيب محفوظ ـ هل نضعه فى خانة القصة القصيرة الطويلة long short story أم نضعه فى خانة الرواية القصيرة short novel ؟ أكثر الذين تناولوا هذا العمل بالتحليل والنقد ، أجمعوا على وضعه فى الخانة الأولى ، خانة اللون الطول من القصة القصيرة • من هنا ـ ومن وجهة نظرى الخاصة ـ أرانى مضطرا الى مخالفة هذا الاجماع •• والخلاف بعد ذلك يستند الى المقاييس النقدية ، اذا ماوضعنا هذه المقاييس بالنسبة الى العمل الفنى موضع التطبيق •

حجة الذين قالوا عن « اللص والكلاب » انها قصة قصيرة طويلة ، أن مجرى الأحداث فيها يسير فى خط واحد يشمل حياة البطل من البداية الى النهاية •• صحيح أن خط السير الواحد الذى تنبثق منه الأحداث والمواقف بالنسبة الى الشخصية المرسومة ، هو السمة الرئيسية للقصة القصيرة •• ذلك لأننا اذا نظرنا الى القصة القصيرة على أنها قطاع حى من قطاعات الحياة ، فهو بلاشك ذلك القطاع الطولى الممتد الذى يقدم الينا التجربة المعاشة ، من خلال مجموعة متلاحقة من اللحظات الزمنية والنفسية ، تتركز حدثيا وموقفيا فى اتجاه موحد •

وعبر الرؤية النقدية ونحن فى مجال التحديد والمقارنة ، نستطيع أن نشبه القطاع الطولى الممتد ـ وهو عماد القصة القصيرة ـ بالمجرى الرئيسى للنهر حين يندفع الى الأمام وحده بغير روافد ، بغير تلك القطاعات العرضية التى تصب فى المجرى وتكثفه وتضاعف من قدرته على التدفق •• الفارق الفنى بين القصة القصيرة والرواية القصيرة يتمثل فى تلك الروافد ، فى تلك القطاعات العرضية التى تقوم بدور التكثيف والتعميق وتوليد طاقة الاندفاع • هناك ـ أعنى فى القصة القصيرة ـ مسار واحد للأحداث والمواقف ، وهنا ـ أعنى فى الرواية القصيرة ـ مجموعة مسارات تبدو عبر رؤية النقد وهى موزعة من الناحية الاتجاهية بين الطول والعرض • هذه المسارات لايمكن أن تجدها مثلا فى قصة « لعبة الشطرنج » (١) أو « رسالة من امرأة مجهولة للكاتب النمسوى ستيفان زفايج ، لأن كلتيهما تدخل فى خانة القصة القصيرة الطويلة وتمثل خط السير الواحد لنمو التجربة التى تعيشها الشخصية •

اذا رجعنا الى « اللص والكلاب » بعد هذا التحديد فماذا نجد ؟ نجد شخصية رئيسية مأزومة هى شخصية سعيد مهران •• الأحداث والمواقف كلها تعبر عن أزمته ، تعبر بحركة الوجود الداخلى وحركة الوجود الخارجى ، على مدار التفاعل المشترك بين تأثرية الشعور ومادية السلوك • وعلى امتداد القطاع الطولى الذى يعرض لنا الملامح الوجهية لأزمة البطل ، أو المجرى الشعورى والسلوكى لنهر حياته

(١) ترجمها يحيى حقى فى « المساء »



المندفع فى صخب الضياع والتمرد ، يلوح لنا على جوانب النهر عدد من القطاعات المستعرضة .. عدد من الروافد المكثفة لأزمة سعيد مهران .

لقد كانت أزمته منذ البداية ، نابعة من تنكر الابنة وخيانة الزوجة وغدر الصديق .. سناء ونبوية وعليش ، هم صناع هذه التركيبة النفسية المأزومة لبطل القصة . ومن الممكن لو أردنا لرواية « اللص والكلاب » أن تكون قصة قصيرة ، أن تمضى بالأحداث والمواقف فى حدود خط طولى واحد يسير فى اتجاه تلك الشخصيات . ولكن العمل الفنى خرج عن هذه الحدود الى حدود أخرى جانبية ، ليصل بنا الى مرحلة معينة من التكثيف النفسى لأزمة البطل .. ومن هنا تكتسب « اللص والكلاب » أبعادا موضوعية جديدة عمادها تلك التعريجات المتنوعةعلى طول الطريق . وبذلك ننتقل معها من المستوى التحديدى للقصة القصيرة ، الىالمستوى التحديدى الآخر لفن الرواية .

التعريجات المتنوعة أو القطاعات المستعرضة أو الروافد الجانبية ، هى على التوالى رجل الدين الشيخ على الجنيدى ، ورجل الصحافة رءوف علوان ،وامرأة الليل أو البغى الفاضلة نور ، أولئك الذين يلعبون أدوارا رئيسية على مسرح الأحداث .. لقد التمس سعيد مهران حلا لأزمته عند رجل الدين ـ صديق والده ـ فلم يظفر الا بمجموعة من التهويمات الصوفية والعبارات المبهمة . والتمس نفس الحل عند رجل الصحافة ـ رفيق صباه ـ فلم يظفر بغير النفور والاعراض وتأليب رجال الأمن عليه . وعندما خذله الشرفاء أنصفه غير الشرفاء ، أنصفته نور عندما اتخذ من بيتها وقلبها مأوى له .. ومع ذلك فبقدر ما تذوق فى رحابها طعم الوفاء تذوق مرارة الأزمة : خانته الزوجة ووفت له البغى .. أى مفارقة يعدها له القدر ؟.. وعندما اهتز قلبه لأول مرة بعاطفة حقيقية نحو انسانة وكانت هذه الانسانة هى نور، أدرك أن وجوده قد وصل ـ فى مرحلة صعود لاتتوقف ـ الى قمة العبث .. انالكلاب تطارده ، وتتربص به ، وتسد عليه المسالك .. لافائدة اذن من أن يبوح لها بحبه وعرفانه للجميل، ان حياته كلها قد غدت وهى تحمل معنى اللاجدوى وكل الطرقأمام أحلامه قد أصبحت مغلقة !

« أبى كان يفهمك . كم أعرضت عنى حتى خلتك تطردنى طردا . ورجعت بقدمى الى جو البخور والقلق . هكذا يفعل موحش القلب الذى لا بيت له . وقال سعيد مهران للشيخ على الجنيدى :

ـ مولاى ، قصدتك فى ساعة أنكرتنى فيها ابنتى ..

فقال الشيخ متأوها :

ـ يضع سره فى أصغر خلقه ..

فقال جادا :

ـ قلت لنفسى اذا كان الله قد مد له فى العمر فسأجد الباب مفتوحا .

فقال الشيخ بهدوء :

ـ وباب السماء كيف وجدته ؟

ـ لكنى لا أجد مكانا فى الارض ، وابنتى أنكرتنى ..

ـ ما أشبهها بك ..

ـ كيف يا مولاى ؟

ـ أنت طالب بيت لا جواب .

ـ ليس بيتا فحسب ، اكثر من ذلك ، اود ان اقول اللهم ارض عنى ..

فقال الشيخ كالمترنم .

ـ قالت المرأة السماوية : « أما تستحى أن تطلب رضا من لست عنه براض ؟! »

ـ مولاى ، ماذا كنت تفعل لو ابتليت بمثل زوجتى ولو انكرتك كما انكرتنى ابنتى ؟

فلاحت فى العينين الصافيتين نظرة رثاء وقال :

ـ العبد لله لا يملكه مع الله سبب » !

***

« هذا هو رءوف علوان ، الحقيقة العارية ، جثة عفنة لا يواريها تراب .. تخلقنى ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى ، كى أجد نفسى ضائعا بلا اصل وبلا قيمة وبلا أمل .. ترى أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الاخرين ؟ الا يستيقظ ضميرك ولو فى الظلام ؟ اود ان انفذ الى ذاتك كما نفذت الى بيت التحف والمرايا بيتك ، ولكنى لن أجد الا الخيانة . سأجد نبوية فى ثياب رءوف ، أو رءوف فى ثياب نبوية ، او عليش مكانهما ، وستعترف لى الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الارض .. كذلك أنت يا رءوف ، ولكن ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ ، أتدفع بى الى السجن وتثب أنت الى قصر الانوار والمرايا ؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والاكواخ ؟ أما أنا فلا أنسى ! »

***

« لن يرى نور مرة أخرى ، وخنقه اليأس خنقا .. ودهمه حزن شديد الضراوة ، لا لانه سيفقد عما قريب مخبأه الآمن ، ولكن لانه سيفقد قلبا وعطفا وانسا .. وتمثلت لعينيه فى الظلمة بابتساماتها ودعاباتها وحبها وتعاستها فانعصر قلبه .. ودلت حاله على أنها كانت أشد تغلغلا فى نفسه مما تصور ، وأنها كانت جزءا لا يصح أن يتجزأ من حياته الممزقة المترنحة فوق الهاوية . وأغمض عينيه فى الظلام واعترف اعترافا صامتا بانه يحبها » !.

الحياة ظلام ووحدة وضياع وعبث .. ماأكثر هذه الشعارات « الوجودية » التى تصنع الاطار النفسى لأزمة سعيد مهران ، وتنتثر كلافتات موجهة فى ثنايا الكثير من صفحات « اللص والكلاب » .. اننا نستنشق من خلال المضمون ـ وفى مجال الانعكاس التأثيرى لأزمة الوجود ـ شيئا من عطر ألبير كامى ، ونستنشق من خلال التكنيك السردى ـ وفى مجال التعبير عن واقعية مجرى الشعور ـ شيئا آخر من عطر سارتر .. ولنستعرض هذين النموذجين من « سن الرشد » ومن « اللص والكلاب » :

***

« ولم يعد ماتيو (1) يصغى ، كان خجلا امام هذه الصورة للألم ، كان يدرك جيدا أنها لم تكن الا صورة ، ولكن مع ذلك .. « لست أعرف أن أتألم ، اننى لا أتألم أبدا بما فيه الكفاية » .. كان أشق مافى العذاب أنه كان شبحا ، وأن المرء يقضى وقته فى الجرى خلفه ، ويحسب دائما أنه سيدركه ويرتمى فى داخله ، ولكنه ما ان يسقط فيه حتى يفر .. « اننى أكذب » . كان انهياره وانتحابه أكاذيب وفراغا ، كمن قد قذف بنفسه فى الفراغ ، على سطح نفسه ، ليفلت من ضغط عالمه الحقيقى ، عالم أسود شديد الحرارة ينتن الأثير .. وكانت مارسيل هى التى ستكون هالكة اذا لم يجد خمسة آلاف فرنك قبل اليوم التالى . ستكون هالكة حقا وبلا جدوى .. فى ذلك العالم لم يكن العذاب حالة نفسية ، ولم تكن ثمة حاجة الى الكلمات للتعبير عنه ، وانما كان مظهرا للأشياء .. تزوجها أيها البوهيمى المزيف ، تزوجها ياعزيزى ، لماذا لاتتزوجها ؟

.. أراهن أنها ستموت من ذلك » .

فى هذا النموذج من التكنيك السردى لواقعية مجرى الشعور ، استخدمت الضمائر الثلاثة فى عملية العرض الداخلية لأزمة « ماتيو » بطل سارتر ، وسنرى نفس الظاهرة التكنيكية بالنسبة الى أزمة « سعيد مهران » بطل نجيب محفوظ :

« هاهى الدنيا تعود ، وهاهو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة . هذه الطرقات المثقلة بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة ، والعابرون والجالسون ، والبيوت والدكاكين ، ولا شفة تفتر عن ابتسامة ، وهو واحد ، خسر الكثير حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا ، وسيقف عماقريب أمام الجميع متحديا . آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق ، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت ، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة .. نبوية عليش ، كيف انقلب الاسمان اسما واحدا ؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب ، وقديما ظننتما أن باب السجن لن ينفتح ولعلكما تترقبان فى حذر ولن أقع فى الفخ ، ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب كالقدر . استعن بكل ماأوتيت من دهاء ، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة ، ويطير فى الهواء كالصقر ، ويتسلق الجدران كالفأر ، وينفذ من الأبواب كالرصاص » .

(1) ترجمة سهيل ادريس « دار الآداب » .

استخدمت الضمائر الثلاثة هنا وهناك : ضمير الغائب وضمير المتكلم وضمير المخاطب ، فى شريحة تحليلية واحدة هدفها تعرية الوعى الباطن تعرية كاملة ، حتى نستطيع أن ندرك حقيقته من خلال النظرة المصوبة الى مختلف زواياه ٠٠ من ضمير الغائب نستطيع أن نستخلص من الكاتب معالم الجو النفسى الذى تعيش فيه الشخصية ، ومن ضمير المتكلم نستطيع أن نحصل من الشخصية على نوع من الاعتراف الذاتى المفسر لطبيعة وجودها الداخلى ، ومن ضمير المخاطب نستطيع أن نترقب خطوات سلوكها الحركى كتفجير منتظر لما يدور بداخلها من طاقة انفعالية ٠

يتفق النموذجان من ناحية الهدف الفنى لاستخدام الضمائر الثلاثة ، ثم يختلفان بعد ذلك من ناحية المستوى التلوينى فى التعبير عن مجرى الشعور عند البطلين ، تبعا لاختلاف المستوى العقلى عند هذا وذاك ٠٠ لقد كان سارتر يقوم بعملية سياحة داخلية فى نفس مدرس للفلسفة واسع الثقافة هو « ماتيو » بينما كان نجيب محفوظ يقوم بنفس الدور بالنسبة الى لص لم ينل الا قسطا ضئيلا من التعليم وهو سعيد مهران !

ومضمون « اللص والكلاب » مضمون واقعى وليس مضمونا رومانسيا كما قرر ذلك أحد النقاد(١) ٠٠ واقعى فى أحداثه ومواقفه وان كانت المواقف لم تخل من مذاق « وجودى » فى بعض الأحيان ٠ ان سعيد مهران بكل ميوله النفسية الناقمة لم يكن الا نمطا انسانيا صنعته ظروف ضاغطة ، ظروف اجتماعية حددت خط سيره فى طريق الحياة ٠٠ وكل واحد منا لو نشأ نفس النشأة وتعرض لنفس الظروف ، أعنى لو نشأ محروما من كل الفرص التى تهيىء للفرد كرامة الشعور بأنه انسان ، ثم عرف خيانة الزوجة وتنكر الابنة وغدر الصديق وضياع كل وسائل الانقاذ ، لو قدر لكل منا أن يرتطم بكل هذه القوى المحطمة فسيتحول قطعا الى النمط « الواقعى » الذى يمثله سعيد مهران ٠ وأقول « قطعا » اذا كان هذا النمط شجاعا لايعرف الجبن ٠٠ ومن هذه الزاوية نستطيع أن نتمثل حقيقة الوجود الداخلى لبطل « اللص والكلاب » من وراء هذه الكلمات : « ان من يقتلنى انما يقتل الملايين ٠٠ أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ٠٠ أنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه » !

نجيب محفوظ واقعى فى روايته القصيرة كما كان واقعيا فى روايته الطويلة ، وأعنى بها ثلاثية « بين القصرين » ٠٠ كل مافى الأمر أنهما نمطان من الواقعية : واقعية كلاسيكية تعنى بالتفصيلات الكثيرة وتحاول أن ترصد كل شىء وأن تفسر كل شىء ، وتهتم بالترتيب الزمنى للاحداث ٠ وواقعية تساير روح العصر فتحل التركيز محل التفصيل وتستغنى بالايحاء عن الشرح وبذكاء القارىء عن مهمة التفسير ، وهى فى النهاية تستبدل بالترتيب الزمنى للأحداث لونا من الترتيب الشعورى الخاص بنظرة البطل الى خريطة التضاريس النفسية لحياته ٠

واقعية الأمس وواقعية اليوم عند نجيب محفوظ ، أشبه بمن يصحبك الى بيت كبير ليطوف معك بكل حجرة من حجراته ٠٠ وفى كل حجرة يقف بك وقفة طويلة ليصف لك كل مابها من محتويات ٠ جهد عظيم بلا شك ٠٠ جهد الخبرة والمعرفة والصبر الطويل ، ونقل هذه الخبرة اليك بصورة أمينة وكاملة ٠ ولكن عيب هذه الطريقة أن الكاتب لايشركنا معه ، لايترك لنا فرصة التأمل الذاتى فى أن نكتشف بأنفسنا ماوراء كلماته أو مابداخل حجراته ٠ انه يقول لنا كل شىء ، ومن الأفضل ألا يقدم لنا الكاتب كل ماعنده ، وأنا أقصد الكاتب الروائى بالذات ٠٠ ذلك لأن الرؤية الموحية فى رأيى أكثر تجسيدا للمشكلة المعروضة من الرؤية المباشرة ، ومن هنا كانت الواقعية الايحائية أعمق اثارة للوجود الذهنى عند القارىء من الواقعية التصويرية ٠٠ ان الايحاء ـ وبخاصة عن طريق الرمز ـ أشبه بباب نصف مفتوح ، باب يغرينا بأن نحاول نحن فتحه على مصراعيه ، لنكتشف ماوراءه من ممرات تقودنا الى الحقيقة ٠ ثم هو بعد ذلك يدفعنا بحماسة الى أن نلتمس للرمز أكثر من تفسير ، وقد نصل الى تفسير معين لم يخطر للكاتب الروائى فى بال ، وقد يتفوق تفسيرنا على المعنى الذى استقر عليه هو من وراء رمزيته ، وبذلك يكتسب العمل الفنى الناضج مزيدا من الأبعاد ٠

هكذا فعل نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » ٠٠ قدم الينا اللون الواقعى الملائم لروح العصر

---

(١) لويس عوض فى « الاهرام » ٠

ترك لنا حرية التفسير والتبرير لسلوك شخصياته ، وحرية الحكم عليها كأنماط بشرية تعيش فى مجتمعنا أو كرموز ايحائية لمشكلات يعرفها نفس المجتمع ٠٠ ان شخصيات الشيخ على الجنيدى ورءوف علوان ونور ونبوية وعليش ، يصلح بعضها أن يكون نمطا ويصلح بعضها الآخر أن يدخل فى نطاق الرمز ٠٠ الرمز الى كيان موضوعى لمشكلة معينة٠ نبوية مثلا نمط ، نمط من النساء تندرج تحته كل امرأة فارغة العين ، لا تستقر نظرتها الا على كل رجل يملأ عينيها ببريق الغواية ٠ وعليش هو الآخر نمط ، نمط من الناس يندرج تحته كل رجل فارغ المروءة ، لايستعذب العدوان الا على من أحسن اليه ٠ ونور فى رأيى رمز ٠٠ لا للوفاء كما هو ظاهر من دلالة السلوك ، ولكنها رمز لمفارقات الحياة الضخمة حين تتحول المفارقة فى حياتنا الى مشكلة ٠٠ وجوهر المفارقة أننا نلجأ أحيانا الى الشرفاء والمثاليين نلتمس عندهم وسائل الانقاذ والخلاص ، فلا ينقذنا ــ أو يتعاطف معنا على الأقل ــ غير الضائعين أو الذين هم فى رأينا لا شرف لهم ٠٠ ورءوف علوان مثلا هو الرمز الكبير لكل هؤلاء الذين يتظاهرون بالمثالية والتمسك بالقيم ، حتى اذا ماحققوا مآربهم من وراء هذا التظاهر ، بدت وجوههم على حقيقتها وهى خالية من زيف المساحيق ٠ ويبقى الشيخ على الجنيدى كرمز أخير لمشكلة ٠٠ مشكلة التدين حين يتحول مفهوم الدين عند بعض الناس الى نوع من الغيبوبة العقلية ، التى تواجه واقع الحياة ومشكلات الأحياء بالمنطق المترنح والفكر النائم ٠٠ ان الدين فى تعامله مع الحياة ــ وبخاصة حياتنا المتطورة المعقدة ــ يجب أن يكون صحوة عقل ٠٠ صحوة مرنة واعية تفتح الباب أمام اجتهاد المسايرة لروح العصر ، بغير احراج للدين وبغير احراج للحياة ، وهذا ــ فى اعتقادى ــ هو ما يريد أن يقوله لنا نجيب محفوظ ٠

ولا أعتقد أن نور ــ من حيث التسمية وكما قال بعض النقاد(١) كانت رمزا لجانب النور فى حياة سعيد مهران ٠٠ لأن نجيب محفوظ لو كان قد عنى برمزية الأسماء ما اكتفى بشخصية واحدة دون بقية الشخصيات ، أعنى أنه كان يختار أيضا الاسم الرمزى المناسب لبطل القصة وللشيخ على الجنيدى

(١) يوسف الشارونى فى « الآداب » ٠



ونبوية وعليش ورءوف علوان ، تبعا لدلالة التسمية على المضمون الوجودى للشخصية ٠ وما أعتقده عن رمزية الأسماء ينطبق على رمزية الأماكن ٠٠ ان القرافة التى يطل عليها بيت نور ليست رمزا للدنيا التى يلتقى فيها الموت بالحياة(١) ، وليست رمزا للتيه والضياع(٢) وما أظن أنها كانت عند نجيب محفوظ رمزا لأى شىء ٠٠ ولم لانقول ــ كتفسير للموقف ــ ان طبيعة الحياة التى كانت تحياها نور كامرأة رقيقة الحال محدودة الدخل ، هى التى فرضت عليها أن تسكن فى ذلك المكان المتواضع الذى يتناسب ودخلها المحدود ؟! لقد عادت يوما الى سعيد مهران وهى باكية وبغير طعام لها وله ٠٠ كانت عند بعض الطلبة الذين ضربوها وهى تطالبهم بالحساب ! واذا كان سعيد مهران قد عاش لحظات وهو يفكر فى الحياة والموت كلما نظر من النافذة المطلة على القرافة ، فهى خواطر طبيعية جدا تراودنا جميعا كلما وقعت أبصارنا على مشهد القبور ٠٠ ان الرمزية فى « اللص والكلاب » رمزية شخصيات ومواقف ، وليست رمزية أسماء وأماكن ٠

ونتنقل بعد ذلك الى لغة الحوار ٠٠ من المعروف عن نجيب محفوظ أنه يحرص على وضع حواره فى قالب الفصحى المبسطة ، بل ويحرص فى الوقت نفسه على التقريب بين هذه الفصحى وبين لغة الحياة اليومية ، ليحافظ ــ بقدر الامكان ــ على واقعية اللغة المنطوقة من جهة ، وليطمئن ــ من جهة أخرى ــ على

(١) لويس عوض فى « الاهرام »
(٢) شكرى عياد فى المساء .

أنه قد تخطى العقبات التى تحول بينه وبين القراء العرب فى مختلف الأقطار ، وهى العقبات الناتجة من اختلاف اللهجات المحلية هنا وهناك ٠٠ موقف له مطلق الحرية فى أن يتمسك به كوجهة نظر خاصة تمثل علاقته العاطفية باللغة ، وتمثل فى الوقت نفسه علاقته الجماهيرية بالقارىء ، وأعنى به القارىء العربى فى كل مكان ٠

حين تبصر نور سعيد مهران مثلا واقفا ينتظر فتقول له : « انت ٠٠ ياكسوفى ٠٠ انتظرت طويلا » ؟ نواجه الجملة الحوارية التى قلنا عنها انها تحافظ على واقعية اللغة المنطوقة ، على الرغم من أنها مكتوبة بالفصحى المبسطة ٠٠ وكثير جدا من جمل نجيب محفوظ يتميز فيها بالقدرة الفائقة على صبها فى مثل هذا القالب ، ولكنه ــ فى أحيان قليلة ــ تخونه هذه القدرة ٠٠ تخونه مثلا عندما يقول الشيخ على الجنيدى وقد صمت مليا ثم مسح على لحيته :

ــ انت تعس جدا يابنى !

فيتساءل سعيد مهران فى قلق :

ــ لم ؟

ترى أيمكن أن تكون هذه هى واقعية اللغة المنطوقة بالنسبة الى رجل من طراز سعيد مهران ؟!

ان اللغة الأصيلة للشخصية فى الحوار القصصى تحمل فى ثناياها أكثر من دلالة ٠٠ تحمل دلالة المستوى النفسى ودلالة المستوى العقلى ودلالة المستوى الاجتماعى لهذه الشخصية ، بالاضافة الى وجوب التزامنا للواقع التعبيرى بالنسبة الى لغة الحديث ٠٠ ذلك لأن التركيبة النفسية لأى نموذج انسانى ، من شأنها أن تطبع سلوكه الحركى والكلامى بالطابع الملائم لاتجاهها الداخلى ٠ وكذلك الأمر فيما يختص بالتكوين العقلى لهذا النموذج ، حين نلاحظ وحدة التلوين بين المنابع الذهنية وخطوط الاتجاه اللفظى كانعكاس مباشر ٠ وما نقوله هنا نقوله مرة أخرى عندما نتحدث عن ظاهرة التفاعل بين الوسط الاجتماعى للشخصية وبين منطق التعبير ٠

لقد قدم نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » تجربة جديدة ، وأهم مافيها من جديد هو التكنيك ٠٠ ومعنى هذا أن نجيب يتطور ، ويساير روح العصر ، ويثبت أنه موفور الرصيد من تجارب الفن وتجارب الحياة ٠



وليم فوكنر

بقلم : هدى حبيشة

مات فوكنر وخلف انتاجا ادبيا ضخما يعد من أهم ماكتب فى القرن العشرين. فليس ثمة شك فى انه علم من اعلام الأدب الأمريكى المعاصر ، بل علم من اعلام الأدب العالمى على الاطلاق . كتب حوالى خمس عشرة قصة طويلة كما ان له مسرحية وخمس مجاميع للقصص القصيرة . وقد قال سارتر عنه مرة انه « **أحد أثنين أثرا فى فن كتابة القصة الفرنسية** » .

واول ما يقال عن فوكنر انه ابن بيئته . فهو كاتب من كتاب الولايات الجنوبية بأمريكا — الولايات التى كانت تقوم اقتصاديا على عمل العبيد — بعد ان حرر العبيد .

ولكنه لايكتب عن محنة الرجل الاسود بل يكتب قصة الرجل الابيض فى هذه الولايات . فالرجل الابيض هناك يمر بأزمة نفسية من أعمق الأزمات التى مر بها الانسان ومن أصدقها وبخاصة الرجل المثقف منهم . انه انسان منقسم على نفسه توارث موقفا معينا من الرجل الاسود ، لم يستطع التعليم والاحساس الشخصى ان يمحوه تماما وان نجحت هذه العوامل فى اشعاره بالاثم ازاء هذا الموقف . لقد قال احد كتابهم انه لم يجد حلا الا الخروج من الولايات الجنوبية فلا يضطر الى مواجهة المشكلة كل يوم وكل ساعة ، أما فوكنر فقد حاول مواجهة الموقف حيث اخذ يكتب عن الرجل الأبيض : الطفل الذى يلعب مع زميله الأسود ويأكل معه على المائدة نفسها بل من طبق واحد — يشاركه سريره واجدا الراحة فى تلك الرائحة الخاصة التى يجدها فى الام السوداء — وفجأة ودون ان يعلم سببا لذلك ؛ يأتى يوم يأمر صديقه الأسود ان ينام على الأرض . ويبيت الطفل ليلته معذب الضمير — يتساءل : ماالذى دعاه الى هذا التصرف ؟ ولايجد جوابا على حيرته ولكنه لايستطيع ان يغير قراره. لايستطيع ان يتراجع . تلك القصة — وهى احدى قصص فوكنر — صورة مصغرة مركزة للانقسام النفسى الذى يتنازع شخصياته

وفى الولايات الجنوبية مشكلة أخرى الى جانب مشكلة الأبيض والأسود — وهى مشكلة المرأة ، كان للمرأة فى الولايات الجنوبية صورة معينة ، فهى مثال للطهارة والسمو . والرجل مسئول عن حمايتها من كل ماهو قبيح أو قذر فى الحياة . هذا بحكم ماكان ، أيام أن كانت المرأة مستقرة فى البيت يخدمها العبيد ، تتعطر وتتزين وتحافظ على بشرتها الجميلة من لفح الشمس . ولكنها تحررت حين تغير الوضع الاقطاعى القديم ، كما تحرر العبيد . ولكن الرجل الابيض لايستطيع ان يقبل الصورة الجديدة للمراة . المراة التى تحمل مسئولية تصرفاتها شىء لايستطيع الأخ أو الاب قبوله . وهنا ايضا نجد الانقسام : فهذا منطقى قبل الوضع الجديد ولكنه نفسيا لايستطيع ان يقهر الفكرة الاقطاعية التى أحاط بها المرأة [illegible] عليها منذ الص…

حول هاتين النقطتين تدور حوادث قصص فوكنر فى مرحلته الأولى . ولعل قصة ((**ابسلوم ، ابسلوم**)) خير مثال يضرب لهذا الارتباط بين المراة والرجل الاسود فى قصصه . انها قصة رجل أبيض فقير،اكتشف فى صفره أن مكانة الرجل الابيض الفقير هى مكانة العبد الأسود . ولما كان الأسود هو الحضيض وامتلاكه رمز القمة ، قرر ان يمتلك الاسود . ويلعب القدر دوره . فيتزوج امرأة غنية وهو لايعلم أنها رضيت به على الرغم من فقره لأن دمها ملوث بالدم الأسود . وحين يكتشف هذه الحقيقة يتركها بالرغم من أنه قد انجب منها الولد . وينزح الى بلد جديد ثم يبدأ فى تحقيق الحلم القديم وينجح فى ذلك بما أخذه من مال الزوجة السابقة ، وتبدأ القصة وقد حقق ستبن Sutpen حلمه ـ فهو فى قمة المجد ، له عدد كبير من العبيد متزوج من عائلة من أعرق العائلات . وله ابن وبنت تجرى فى عروقهما الدماء الصافية البيضاء .

تبدأ القصة بظهور الابن الاول على المسرح ـ فقد تعرف على الابن الثانى فى الجامعة ثم جاء معه ليحصل من أبيه على اعتراف ببنوته . ولكن هذا يتجاهله تماما فيغازل الابن اخته وتقع هى فى حبه ويقرر ان يتزوجها آملا أن يرغم الأب على الاعتراف بالحقيقة . ولكن الأب لايستطيع هذا الاعتراف ويشك الابن الأبيض فى الأمر ويرى أخته على وشك الزواج باخيها . كل من الثلاثة يكاد يجن ولكن من بيدهما الأمر لايستطيعان التزحزح قيد انملة عن موقفهما . ويضطر الابن الى أن يتصرف لينقذ شرف الاخت فيقتل أخاه ويلحقه القصاص فيعدم كما تجن الفتاة ويبقى الأب على عرشه ـ عرش الرجل الأبيض ، وهو عرش عريض ذى جاه ونفوذ، ولكنه عرش خاو .

فى هذه القصة وأمثالها نجد شخصيات فوكنر المريضة تتصرف بعنف ـ وفى يأس . شخصيات تعلم انها بتصرفها هذا تلقى بنفسها الى التهلكة ولكنها لاتستطيع لنفسها مردا . هذا هو الحال فى شخصيات ((**الضجة والعنف**)) وشخصيات ((**المحراب**)) وشخصيات ((**الضوء فى اغسطس**)) وغيرها .

والبديع فى قصة ((**ابسلوم ، ابسلوم**)) أن هذا العنف الأصلى يزداد عنفا لارتباطها بشخصية الراوى فقصة ابسلوم ابسلوم يحكيها كونتن كمبسون Quentin Compson الاخ المعذب لسقوط اخته فى قصة ((**الضجة والعنف**)) الاخ الذى ادعى أنه هو الذى اغتصب اخته حتى لايقال انها استسلمت لرجل غريب ـ الأخ الذى مازال يعتبر نفسه مسئولا عن تصرفات الأخت . يروى كونتن هذه القصة لصديق له فى الجامعة ـ اثناء سهرة واحدة ويختلط على الراوى الامر فاذا بالاخ هنرى ستبن هو الراوى نفسه ومشكلته هى مشكلة كونتن . ويكاد كونتن يجن وهو يقص القصة ويروى بالمقارنة الفرق بينه وبين الأخ الذى عاش قبل أن يتم تحرير العبيد . وتنتهى الليلة بانتحاره . وهكذا تنتهى قصة ((**الضمير والعنف**)) كنهاية قصة ((**ابسلوم ، ابسلوم**)) .

ولعل قوة فوكنر تكمن فى مدى سيطرته على مادته بحيث يستطيع ان ينسج من تلك القصص المتناثرة قصة واحدة تؤثر حوادث احداها فى الاخرى هى ملحمة ((**يوكو باتوفنا**)) The Yokopatawphna

ولقد كان فوكنر فى هذه المرحلة قريبا جدا من المأساة اليونانية . فقصة ((ابسلوم)) تبدأ وستبن فى أوج مجده وتنتهى بدمار عالمه كما انها تقص فى ليلة واحدة . كما ان الانسان هنا مجبر لاخيار له فى اختيار مصيره . تلك هى الروح التى كان فوكنر يكتب بها فى مرحلته الأولى .

ولكن فى وسط تلك الدوامة من العواطف الجياشة غير فوكنر موقفه من الحياة والانسان استطاع ان يجد قيما للانسان تدع له مجالا للاختيار وتقرير مصيره . ولكن فوكنر ابن بيئته كما قلنا ، لم يستطع أن يعتنق مبادىء تحررية ، بل وجد الخلاص ((**فى الراحة التى يجدها هؤلاء الذين يحترمهن الانسجام الذى اوجده الله فى الكون**)) وجده فى تقبل الشر الذى فى الكون وفى بيئته على أنه جزء من ارادة الله . وجده فى القيم الدينية .

ولقد ظهر هذا التغير واضحا حين كتب فوكنر قصة الدب سنة ١٩٤٢ وكانت بوادر هذه القيم تظهر فى قصصه الأولى ولكنها كانت قيما تعتنقها الشخصيات القوية من الزنوج والشخصيات الثانوية بين البيض . اما الآن فهذا هو الحل الذى وجده فوكنر لمشكلة الابيض والاسود فى الجنوب. ان مشكلة الرجل الابيض النفسية يجب ان يحلها

كل فرد على حدة . وكان يرى ــ كما أدلى فى حديث صحفى ايام حاولت فتاة زنجية دخــول جامعة امريكية للبيض ، انها بذلك تحاول ان تسبق الزمن وأن ما أثير من ضجة وقتذاك يزيد الأحقاد بدلا من أن يذيبها .

ولعل فوكنر لم يكن مجرد رجل ابيض يتكلم فى الولايات الجنوبية . **فهو رجل له فلسفة فى الحياة فيما يختص بالزمن مؤداها أن ماضى الانسان جزء لايتجزأ من حاضره بل ان للمــاضى اكبر دور فى تحديد مستقبل الانســان والحوادث لاتحــدث وتنتهى بل هى حادثة الآن** . ليس هناك من كتاب الانجليزية من يســتعمل المضارع المســتمر Present Continuous بالكثرة التى تجدها فى فوكنر .

ثم انه لايحدد بداية قصصه ــ أو بالأحرى لايرى لها بداية ثابتة . ان احدى قصصه تبدأ بقــوله : **((بدأ ذلك فى شتاء ديسمبر القارس حين ...))** ثم بعد فقرة أو فقرتين يقول : **((لقد عرف بعد ذلك أن البداية حدثت قبل ذلك بكثير حين ....))** ويعود بعد ذلك فيأخذنا الى ماض ابعد .. الى ايام جده وماتركه من ميراث ! وهكذا ان البداية كامنة فى الزمن كلما نبش الراوى وحاول تفهــم معنى الحدث ــ الذى هو فى الواقع مضمون القصــة ــ لزم عليه ان يأخذك الى الماضى ، وقد يقوده ذلك الى كتابة قصة اخرى عن هذا الماضى تظهر فى كتــاب آخر فيمـــا بعد . كما رأينا فى قصـــتى **((أبسلوم ، أبسلوم)) و ((الضجة والعنف))** .

ان هذا المفهوم للزمن ودوره فى حياة الفرد هو الذى فرض على فوكنر تكنيكا معينا جعله لا يروى قصصه بطريقة السرد التاريخى، بل اضطره للبحث عن طريقة اخرى للسرد تتداخل فيها حوادث الماضى بالحاضر تداخلا يكاد يصعب على القــارىء مع انه يفرق بين ماكان وماهو كائن ، ولاعجــب ـفـفوكنر يرى ما كان كائنا . ان الماضى واقع نفسى يؤثر فى حوادثالرواية المقبلة تأثير الحاضر، وتكون النتيجة أن يجد القارىء نفسه مضطرا لأن يفك ألغــاز زمن الحدث ، ويحاول معرفة اى الاجزاء فيمـــا يقرأ يحدث فى الحاضر، وايها كان حدوثه منذ عشر سنوات مثلا .

هذا البناء ، الذى يبدو مفككا ، هو من أهــم مميزات كتابة فوكنر ، وهو كذلك من أهم ماأضافه الى فن القصة . ان **جيمس جويس** وهو أبو القصة الحديثة حين حطم البناء المنطقى للقصة فى حدود الحلم أو فى حدود تيار الشعور،ولكن **فوكنر** حطمه فىاليقظة لينقل الحقيقة الكبرى، حقيقة الاحساس الداخلى للانسان . اذا كان ماحدث فى الماضى يحدد تصرفى فى الحاضر فهو ليس بمــاض بل هو معى اليوم .

ولاينكر احد فضل جويس Joyce على جميع كتاب القصة الحديثة . فلقد حطم جويس المفهوم الكلاسيكى للغة الذى يقول ان اللغة منطق . فهو الى حد كبير رائد المدرسة السيريالية فى المفهــوم الجديد للغة . ان قصة **فينيجنز ويك** Finnegans Waka بها جمل هى عبارة عن حروف مرصــوصة جنبا الى جنب بلا فواصل بين الكلمــات ــ بل ان حروف الكلمة تختلط وحروف الكلمة التى تليهــا وينتج عن ذلك كلمات لاوجود لها فى اللغة ولــكنها توحى بأكثر من معنى واحد . وهو بذلك يحاول ان يعبر عن المعانى الكثيرة التى تقصر عنها اللغـــة المنطقية ــ المعانى النفسية الدفينة ــ المعــانى غير المحددة التى تجيش فى بطن الانسان .

بعد ذلك اصبحت اى تجربة لغــوية مقبولة وخصوصا اذا كانت أميل الى الاعتــدال مما أتاه جويس . ان لغة فوكنر تعكس الدوامة النفســية التى تعيش فيها شخصياته . فهى لغــة عنيفة ، يختلط فيها الفعل بالفاعل ــ وقد يسقط الفاعل ويحل محله آخر . كما ان جمله يكثر فيهـــا ترديد كلمات معينة نتيجة لانفعال الشــخصية . وقد تستمر الجملة الواحدة صفحات وصــفحات يكون الفاعل فى اول صفحة منها ثم يأتى الفعــل بعد عدة صفحات من الجمل الاعتراضــية ــ او صفحات يسرح بنا الكاتب فيها الى الماضى القديم . كما انه كثيرا مالايفصل بين الجملة والجملة فـلا نجد نقطة او فصلة لعدة صفحات ولايربط الجمــل الا الواو فتتلاحق الجمل فى لهفة وسرعة ، وكأن الكاتب يركض فتركض معه وتجد نفسك تلتقــط انفاسك مع أنفاس البطل المعذب اللاهثة ــ فتدخل معه دوامة حياته . كثيرا ماينتهى القارىء من قراءة احدى قصص فوكنر ويشعر بأنه مجهد ، متعــب يريد ان يأخذ قسطا من الراحة . ومن هنــا كانت عبقريته ، اذ انه يستطيع ان يجد ((المعادل الموضوعى)) الكامل للحالة النفسية التى يريد ان ينقلها الى القارىء بحيث يحسها عند قراءته .

ولعل من آثار جويس ـ وان كان من الصعب تحديد الاثر فيما يختص بعامل اصبح من أهم أركان القصة مثل الرمزية ، هو استعمال فوكنر للرمز وبناء قصصه على نمط القصص القديم .

لقد كتب جويس قصته **يوليسس** Ulyssus على نمط الاوديسة (١) ـ وأظهر بذلك أن العمل الفنى يكتسب بذلك عمومية وعمقا ماكان ليكتسبها لو حددت اشعاعات القصة بالعالم المحلى المحدود .

استعمل فوكنر هذا التكنيك واتخذ من قصص الانجيل والتوراة خيوطا لينسج على منوالها قصصه التى تدور فى الولايات الجنوبية . ان **((ابسلوم))** الذىسميت قصة حياة ستبن باسمهأحدأبناء داود. كما ان القصة كلها تعطى اشعاعات قصة قابيل وهابيل وخطيئة القتل الاولى . كما ان البطل فى قصة الدب يدعى اسحاق وهو المفضل لدى أبيه العجوز بينما ترك هذا اولاده من الجارية السوداء مشردين والبطل فى قصة ((الضوء فى اغسطس)) يدعى كريسماس Christmas ان فوكنر استطاع بهذا الاطار الذى يستعمله عامدا ـ ان يتخذ من الولايات الجنوبية وخطيئتها الاولى ضد الانسان الاسود اولا ، وضد الطبيعة بحثا عن المال ، رمزا لخطيئة الانسان فى هذا العالم ورمزا لكل حركات الاضطهاد والظلم ، لكل حركات التمدين المادى الخاطىء . ان كل مايمس الفرد من الم وعذاب نفسى هو ثمرة تلك الخطيئة ولا مجال للخلاص الا بالتوبة الى الله والعودة الى البساطة التى وجدها فوكنر فى تعاليم المسيح .

وطبعا هذا التعميم لايمكن ان يتم ان لم يستعمل فوكنر فى النسيج اللغوى نفسه الاشعاعات الرمزية وهذا مايفعله فوكنر .

فعلى الرغم من انه يمكننا ان نضم فوكنر الى مدرسة الطبيعيين Naturalists وذلك لايمانه بعامل الوراثة وحتمية الماضى ، ولاهتمامه بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة فى الوصف ولتركيزه على غرائز الانسان الدنيا ، فانه يستعمل الرمز استعمال المدرسة الرمزية البحت ولا يسمح المجال هنا بالكلام عن رموز فوكنر بالتفصيل اذ ان رموز كل قصة بمفردها تحتاج الى مقال(٢) ولكن لفوكنر بعض الرموز المتكررة نذكر منها الساعة وارتباطها بالزمن والحضارة ـ والغابة ودلالتها على الارض البكر العذراء التى لم يستغلها الانسان استغلاله المادى الدنىء والرحلة بمعان مختلفة فى « **الدب** » ، و « **الضوء فى اغسطس** » و « **بينما أرقد ميتة** » ، وغيرها كثير .

بقيت كلمة اخيرة عن موقف فوكنر من النقد والنقاد .

لعل فوكنر اكثر كاتب مدين الى النقد والنقاد فقد بدأ يكتب « لأكل العيش » وهو يقول انه كتب ((**المحراب**)) واضعا نصب عينيه المكسب المادىدون اى غرض آخر وهو لذلك ملأ روايته بالجنس والعنف ، وهناك كثيرون يكتبون هذا النوع من القصص فى الأدب الغربى ولكن النقاد يتجاهلون مايكتبون ، لكن ناقدا قام وراى فى فوكنر الموهبة فتكلم عن الكتاب واحتضن فوكنر قلة من النقاد هم كاولىMalcalm Cowely ووليم اوكنر W. Van O'Connor حتى بدأ هو يحترم مايكتبه وبدأ يأخذ نفسه مأخذ الجد .

ولعل أهم دليل يؤخذ على مغالطته الكبرى فيما يختص بقراءته للنقاد أنه صرح فى حديث مع لافون راسكو Rascoe نشر فى مجلة وسترن ريفيو صيف سنة ١٩٥١ عن أحد كتبه ذات البناء العجيب فقال:ان الناشر رفض قصتين لانهما قصيرتان فوضعهما فى كتاب واحد : فصل من واحدة يليه فصل من الاخرى ولكنه فى هذا الحديث بالذات الذى هاجم فيه النقد والنقاد والذى نشر سنة ١٩٥٦ اعطى تفسيرا فنيا لهذا البناء ـ والتفسير هو نفس تفسير الناقد روبرت بن وارين نشر ضمن مجموعة مقالات جمعت بوساطة هوفمان وفيكرى ونشرت فىاكتوبر سنة ١٩٥١ .

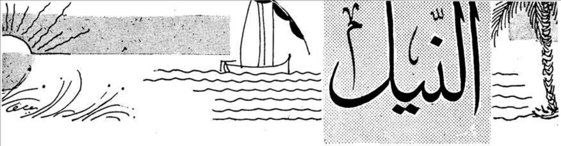
ان فوكنر عبقرى ولاشك ، لم يخلقه النقاد ولكنهم اعترفوا به فى الفترةالحاسمة من حياته الفنية . ومهما كان الامر فان الذين يعترفونبفوكنر الآن هم النقاد ودارسو الادب المحترفون وليس الجمهور .

ان صعوبة أسلوبه وتعقيد بناء قصصه يفصلان بينه وبين جمهرة القراء ، مثله فى ذلك مثل جويس وفرجينيا وولف . وقد يهاجم فوكنر النقد ولكنه الجسر اللازم للوصل بينه وبين الجمهور . ان النقاد هم الوحيدون الذين اعطوه حقه ووضعوه فى مكانه الحق بين اوائل كتاب القرن العشرين .

---

(١) لقد سبق توماس مان جويس فى ثلاثيته جوزيف ولكنى لا أعتقد أن فوكنر قرأ مان .

(٢) أنظر مثلا « رحلات أخرى فى الادب المعاصر » فى « المجلة » عدد مارس سنة ١٩٦١



النيل

ياعروسًا فى ودها أتملَّى ... هى أسمى من الخلود وأغلى

حلَفَ الدهرُ مُبْدِعًا لبهاها ... أنه لم يَعُدْ ليبدعَ مِثلا

يَمسحُ لصبح بالمحاسن عينيها م ... وفيضُ الجفونِ قد كان كُحْلَا

هل رأيْتَ الأهدابَ ضِفَّةَ نَهرٍ ... تتلاقى فتملأُ الشطَّ وَصْلا

أفتدى الأزرقَ المحدِّق فى الأُفـ ... ـق عبيرًا جرى وأترعَ نَهْلا

أيها اللحظُ من عميق التواريـ ... ـخ تطلَّعْتَ والزمانُ تَجَلَّى

وكتابُ الآباد يبرزُ فيه الحَرْفُ م ... قد شَعَّ بالنجُوم مُطِلَّاً

ويحَ رمسيس لم يكن قَيْدَ رَمْسٍ ... وبخوفو قد أمعن السرُّ جَهْلَا

ونِفارٌ بَدَا علَى نفرتيتى ... عند عنق من الغزالة سُلَّا

والفَراعينُ لفلفوا هَبَواتٍ ... نصبوها على التخوم وأعلى

وَأطَافَ الكهانُ صُلْعًا وماجوا ... يملأون الديارَ سِرًّا وعَدْلاً

وعلى طِيبةٍ تألَّقَ فَنٌّ ... مَلَكَ الصخرَ دولةً واستقلا

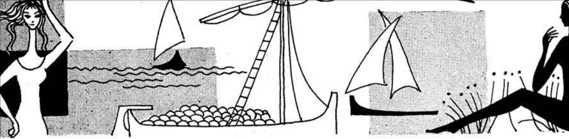
والتصاويرُ فى الكهوفِ تناجيكَ م ... فتلقى فيها الروائعَ مُثْلَى

لَكَأَنَّ الفنَّ صَوَّرها الآن م ... فأَينَ بادَ وضلَّا

ويك هيرودوت العصورُ تنا ... ديك فهلَّا سمعتَ حُكْمَكَ هَلَّا

هبةُ النيلِ مِصْرُ فاغنمْ عطايا ... ها فَعَنْهَا ضيمُ الطغاةِ تَوَلَّى

أيها النيلُ كم وَقَفْتُ أناغيكَ م ... وشعرى من عُدْوَتَيْكَ استهلَّا



للشاعر: الدكتور زكي المحاسني

كلما رفت الخمائلُ فى الأَمْساءِ م   قُـلْ لى أَنا شِـقٌ أَنتَ فُلاَّ ؟

خفقـاتُ الفؤادِ تَرْوى حوانيها م   حديثـًا فى حبنـا ليس يبـلى

سِرْنَادَا كم بِتُّ أَبْعَثُ أَلحـا   نى عليها والحبُّ ماسِمَ عَـذْلا

وَأَطَلَّتْ على صِبـاىَ غَـوانٍ   ناشِـراتِ الشـعورِ تهتزُّ دَلّا

بقـدودٍ هيفٍ وسمرةِ وَجْـهٍ   وفتـونٍ يجتـاحُ جُـزءًا وَكلّا

ياصبايا فرعون كنتن فى الصرْ   ح عرايا والرقص يخلبُ فَتْـلا

فـرمى الساحرُ البديعُ هواكن م   على النيـل وهـوَ أَطْرى وأَحلى

فطلعتُن فى النخيـل نداياتٍ   حانيـاتٍ تنفحْنَ عِطْـرًا وظِلّا

تتمـرَّيْنَ كل صـبح وممْسى   بمرايا من الطبيعـة تُجْـلى

وعلى مسـبحِ النسيمِ حبيبٌ   ظامىءٌ عب من حِمـاكَ وَبَـلّا

ووفاءٌ للنيـلِ كانتْ رعـابيبُ م   لأَعمـاق حبـهِ تَتَـدلّى

فَاضَ بالخيـرِ كل عامٍ فودتْ   كلُّ حسنـاءَ عنـدهُ تتسلّى

ورآهُ « الشَّوقىُّ » مثل النجاشى   فتغـنى فى نهـله وَأَعَـلّا

باركتْـهُ دنيا العـروبةِ والإِسـ   ـلامِ فازدادَ عـزةً وأَغـلّا

* * *

ياأَحبـاىَ لَمْلِمُـوا ذكـرياتى   عند تلك الضِفـافِ أَوْدَعْتُ أَهلا

جَسَـدى ههنـا وقلبى لَديكم   خـافقٌ بالهـوَى يُحَطِّمُ غِـلّا

لغة الحوار بين العاميّة والفصحى في حركات التأليف والنقد في أدبنا الحديث

بقلم : يوسف الشاروني

(١)

المشكلة ليست جديدة على بيئتنا الأدبية ، فقد تعرض لها ـ عمليا وبحكم الضرورة ـ كل من هم بكتابة قصة أو مسرحية ، كما تعرض لها نظريا اكثر المشتغلين بالأدب ومنهم كتاب القصة والمسرح كأنما حاولوا توضيح القضية لأنفسهم ولغيرهم .

وقد واجه المشكلة لأول مرة فى أدبنا الحديث مارون النقاش حين قام بترجمة أول مسرحية الى لغتنا العربية عام ١٨٤٧ وهى مسرحية البخيل لموليير ، فقد حاول أن يصل الى حل قد يدهشنا اليوم ولكنه كان محاولة طبيعية من أديب يتلمس لأول مرة حلا لهذا الاشكال ، فاستخدم أكثر من لغة فى العمل الأدبى الواحد . وفى هذا يقول الدكتور محمد يوسف نجم :

« ان معظم أشخاص المسرحية يستخدمون الفصحى فى حديثهم ، سوى أم ريشار خادم الثعلبى التى تصر على التحدث بالعامية اللبنانية . ثم غالى عندما يتنكر فى زى أمير تركى ، وكذلك عيسى عندما يلبس ثياب كاتب مصرى . فان اللهجة التى يتحدث بها أولهما خليط من محاولة التركى التحدث بالعربية العامية الشائعة فى مصر . واللهجة التى ينطق بها الآخر ، هى العامية المصرية الصرف (١) .

وقد برر مارون نقاش هذا بقوله :

(ان أم ريشار ربماتخفى صفة كلامها واصطلاحها على كل من اطلع على كتابنا هذا من البعيدين عن

(١) الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ سنة ١٩٥٦ ـ ص ٤٢١ ـ ص ٤٢٢



المازنى



بيرم التونسى



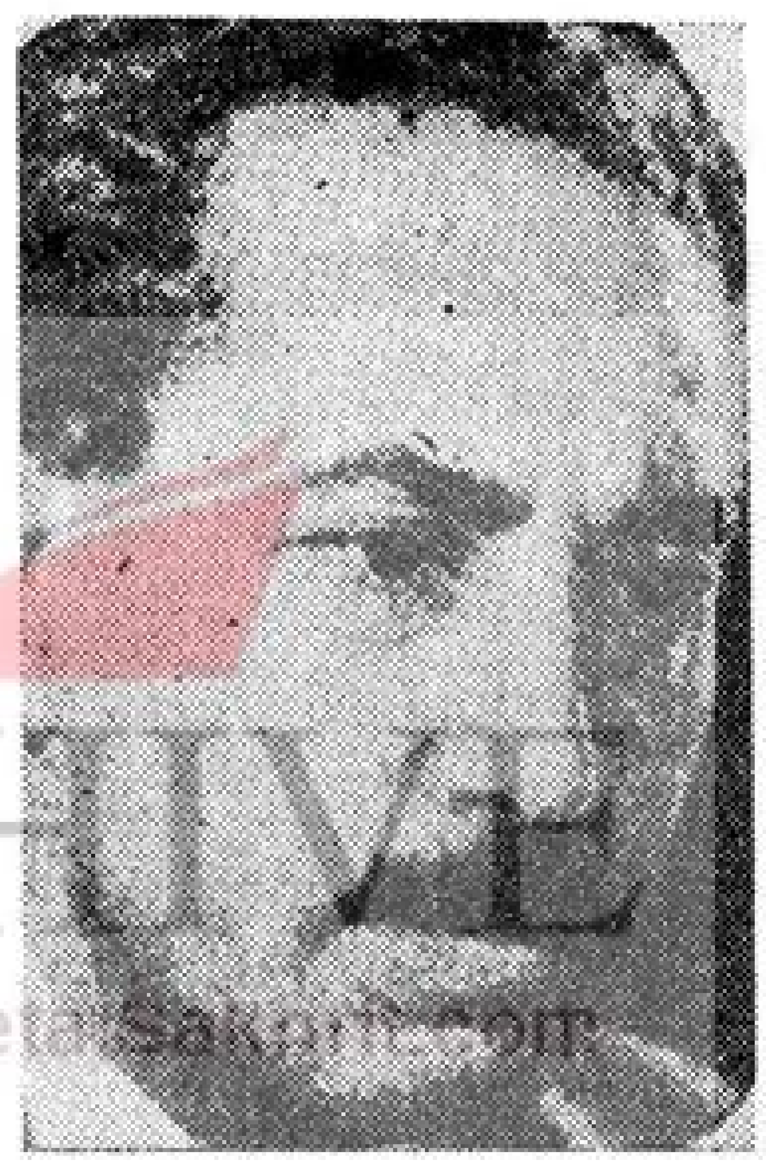
محمود تيمور



طه حسين



العقاد



توفيق الحكيم



نجيب محفوظ



يوسف السباعى

جوار لبنان . فلهذا وجب تحرير هذا التنبيه لكى نعلم حضرة القارىء بأن لهجة هذا الكلام واصطلاحاته يستعملها الشعب الـدون فى بعض ناحيات لبنـان وبما أن الخادمة المذكورة صار تشخيصها كأنها من أولئك الاشخاص ، فلذلك قد استحسن المؤلف أن يجعل كلامها موافقا لحالها . ولا بد أن يستظرف ذلك كل من عرف عادة تكلم أولئك الأشخاص ، ويضحك جـدا كلما سمع أم ريشار تتكلم نظيرهم . ومثل ذلك كلام عيسى حينما يتنكر فيتكلم على حسب اصطلاح أهل مصر وغالى ونادر كأتراك قليلى المعرفة بالعربى » (١) ..

(١) نيقولا نقاش — ارزة لبنان — الطمعة العموميـة — بيروت — سنة ١٨٦٩ ص ٩١ .

كما نهج نهجه فرح انطـون فى مسرحيته « مصر الجديدة ومصر القديمة » عام ١٩١٣ فقد كتب أجزاء منها بالفصحى وثانية بالعامية وثالثة سماهـا المتوسطة وفسر ذلك بأنه لا يريد أن يضحى باللغة فى سبيل الحرص على تقليد الطبيعة ولا يريد أن يضحى بتقليد الطبيعة فى سبيل اللغة ولهذا :

اخترت وجها وسطا وما أزعم أنه الحل النهائى ، ولكنى رأيته أفضل وجه حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى لان تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تتيح لهم هذا الحق ، وجعلت أشخـاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية . ولما كان للغة العاميـة اشارات واصطلاحات وكلمات هى فى بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان فقد ابقيت لها هذه المواقف ولكنى اجتثثتها من أصولها اجتثاثا فى المواقف العاليـة والحوادث الفاجعة التى لا تكسبها الا اللغة الفصحى جمالا . ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها أضحوكة . ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة أخرى ، وهى اننا اذا اصطلحنا على

جعل أشخاص الطبقة الدنيا فى الرواية يتكلمون العامية وجب على مخاطبيهم أن يكلموهم بها ، أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لكيلا يثقل فى سمع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ومن الفصحى الى العامية بين سؤال وجواب ..

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخــرى : سيدات فى خدورهن يتحادثن عما صار اليه أمر الرجال ويحنقن ويضطربن ويتآمرن . أى لغة يتكلمن ؟ قد جعلت لهن لغة ثالثة لا هى بالعامية ولا بالفصحى ويمكن تسميتها « الفصحى المخففــة والعامية المشرفة » وبناء على ما تقدم يكون فى الرواية ثــلاث لغات العامية والمتوسطة والفصحى ، وسأرى بعد التمثيل هل أسأت أو أحسنت (١) .

كما وقع الاستاذ ميخائيل نعيمــة فى المشكلة نفسها ، حين الف مسرحيته « الآباء والبنـــون » فحلها بطريقة مشابهة (٢) .

اما المازنى فقد حــل المشــكلة بأن استخدم الكلمات العامية فى الحوار ــ بل فى السياق نفسه متى رأى ضرورة ذلك ، وفى هــذا يقول الاستاذ حسن كامل الصيرفى :

« الاستاذ ابراهيم عبد القادر المازنى أول من أثبت قدرة اللغة الفصحى على احتضان التعبيرات الدارجــة ، وعلى صياغتها بحيث لا تفقد ولا تنقص جاذبيتها أو يتلاشى سحرها ، وتبرد حرارتها ولعله فى هذه الناحية يكاد ينفرد بهذه الميزة (٣)

ويقول المازنى فى مقدمته لروايته ابراهيم الكاتب:

« وقد تحريت فى الحوار أن اتقى العامية ما استطعت ، ما خلا مواضع قليلة رأيت أن العربية تجىء فيها نابية قلقة .. ومن هنا آثرت للحوار أن يكون باللغة العربية حيثما بدا لى أن ايثارها لا يستكره فى السماع ، وقصرت العامية على مواقف قليلة رأيتها تكون فيهــا أقوى فى التصوير واضــوا فى العبير » (٤)

كل ما يشترطه المازنى المحافظ على أوضــاع اللغة بغض النظر عما اذا كانت الكلمة مستحدثة أو جاهلية ، فهو يلتزم قواعــد الفصحى ولا يلتزم مفرداتها ، وفى هذا يشرح رأيه بقوله :

« ليس من الضرورى أن تكون الكلمة جاهلية ليجوز لنا ان نستعملها فان هذا جمود يؤذى اللغة وكل لغة فى الدنيا تقتبس الفاظا من اللغات الاخرى أو تصنع أو تسك الفاظا جديدة تعبر بها عن حاجاتها الجديدة ولا يضيرها ذلك ولا يزرى بهــا أو يفسدها ، بل يزيدها سعة ومرونة وقدرة على الاداء . وليس

(١) فرح انطون : مصر الجديدة ومصر القديمة ــ مكتبة التأليف ــ القاهرة سنة ١٩١٤ المقدمة ص جـ-د

(٢) ميخائيل نعيمة : الآباء والبنون ــ نيويورك سنة ١٩١٧ المقدمة ص ٧-٩

(٣) المقتطف اغسطس سنة ١٩٤٤ ــ ص ٢٧٦

(٤) ابراهيم المازنى : ابراهيم الكاتب ــ مقدمة الطبعة الاولى ــ لجنة النشر للجامعيين ــ يوليــو سنة ١٩٤٥ ص ٨-٩

المهم أن تكون الالفاظ جاهلية أو مستخدمة بل المهم المحافظة على أوضاع اللغة وأحكامها وطريقتها فى تأليف الكــلام على « معانى النحو » كما يقول الجرجانى . والا فمن الذى يجرؤ أن يدعى أن الجاهليين وضعوا كل لفظ يمكن أن يحتاج اليه العربى فى كل بلد أو كل عصر بل من الذى يجرؤ أن يزعم أن لغة ما من اللغات لا تحتاج فى كل عصر من العصور التى تتعاقب عليها ان تهمل الفاظا تستغنى عنها أو تتخذ الفاظا جــديدة بحسبما تقتضيه حياتها الجديدة ومطالب التعبير التى لم تكن لها وجود فيما نص »

وأين فى هذه الدنيا لغة لم تدخل فيهــا الفاظ ليست فى الاصل من معدتها ؟ وليس فى وسع المتحرجين والمتشددين ان يحولوا دون هذا ، وقد وجــد فى كل عصر ناس منهم فمــا استطاعوا أن يمنعوا اللغة العربية ان تستمد من اللغــات الاخرى ، وان يستحدث ابناؤها الفاظا لكل جــديد لم يكن لاسلافهم به عهد . وسيظل الحال كذلك ــ ينحدر تيار التجدد ويقف المتشددون والمتحرجون كالصخور لا تمنع أن يتــدفق التيار الذى يدور حولها غير عابىء بها ، وهى عاجــزة حتى تعويقه » (١)

وبينما اطمأن المازنى الى هذا الحل نجــد ان البعض حاول ان يتجنب المشكلة فتجنب الحوار جملة ، وانطق شخصياته على لسانه على نحــو ما فعل الدكتور طه حسين .

وبعضهم بدأ حياته الأدبية بغير ما انتهى بهـــا ، كالأستاذين محمود تيمور وتوفيق الحكيم ، فارتبط الحوار بالعامية بشبابهما الأدبى كما ارتبط الحوار بالفصحى بكهولتهما . وبين المرحلتين مر الأستاذ تيمور بفترة صراع كشفت لنا عن نفسها عند مــا رأيناه يكتب مسرحياته مرتين : بالعامية مــرة ، وبالفصحى مرة . أما توفيق الحكيم فكان اكثــر حذرا ، فقد كتب مسرحيته « الصــفقة » بحيث يمكن قراءة حوارها بالنطق الفصيح وبالنطق العامى بل ان القارىء يستطيع ان يقراها بحسب النطــق الريفى قراءتين فيقلب القاف الى جيم أو يقلب القاف الى همزة .

وحاول آخرون الوصول الى حل وسط ، فانطقوا شخصياتهم الفاظا فصيحة ، لكن تعبيرها وتركيبها ــ من حيث تأخير الكلمات وتقديمها ــ اقرب الى العامية ، على نحو ما فعل نجيب محفوظ . فعندما نقرأ هذا الحديث :

« هربت وحياتك ، غواها رجل فأكل مخها وطار بها » (٢)

نجد أننا أمام تعبير مصوغ فى الفاظ عربيــــة سليمة .

(١) ابراهيم المازنى فى نقده لكتاب « الامير حيدر » تأليف ابراهيم جلال . مجلة الكتاب عدد نوفمبر سنة ١٩٤٥ ص ٨٨

(٢) نجيب محفوظ : زقاق المدق ــ مكتبة مصر ــ ص ٢١٣

فنجيب محفوظ ليس من انصار الحوار الفصيح كما يقول أو كما يقال عنه ، بل هو بتعبير ادق ذو حوار فصيح من ناحيتى المفردات والاعراب ، عامى من ناحيتى تركيب الجملة ودلالة هذه المفـــردات ذلك أن اللغة :

« .. ليست مجرد مفرداتها ولا ما يرد بالمعاجم من الفاظها ، بل ان نظام الكلمات شرط اساسى من شروطها ، ولكل لغة نظام معين لا يصح الاخلال به » (١)

والكتابة العربية التى لا ترسم حركات الاعراب فى آخر كلماتها ولا حركات النطق فى صلب هــذه الكلمات اتاحت لكتاب كنجيب محفوظ وتوفيـــق الحكيم فى « الصفقة » كتابة حوار الفاظه تنتمى الى الفصحى فى كتابتها ويمكن أن تنتمى الى العاميــة عند نطقها ، فنحن حين ..

نستمع لرجل نصف عامى ممن يفكون الخط وهو يقرأ لزملاء له الصحيفة اليومية او يقرأ لهم قصة شعبية دينية ، نرى انه يقرأ الكلمات كما ينطقها ويسمعها فى اللغة العامية » (٢)

وهذه الميزة التى استفاد منها أمثال هؤلاء الكتاب يراها البعض عيبا فى كتابتنا يجب أن نتلافاه ، ويعبر عن هذا الرأى الأستاذ محمود تيمور حين يقول .

« انه من الواجب علينا أن نفكر فى مسألة ضبط الألفــاظ تفكيرا جديا عمليا ، لان الالفاظ غير المضبوطة يختلف فى نطقها بقراءة ، ولأنه يصدق عليه ما قيل من أننا نفهم أولا لكى نقرأ قراءة صحيحة ، على عكس المقصود بالكتابة ، وهو أن نقــرأ اولا لكى نفهم الفهم الصحيح » (٣)

واحيانا نجد قصصيين يدلون برأى فى لغة الحوار ثم يخالفون ما يرون عندما يكتبون ، ولست ارى فى هذا تناقضا ، بل هو انعكاس لحدة هذه المشــكلة وتذبذب الآراء بشأنها . فلست اذكــر انى قرات للأستاذ عبد الحميد جودة السحار حوارا بالعامية ومع ذلك فقد قرات له حديثا ادلى به الى احــدى الصحف الايطالية عن الأدب المصرى المعاصر عاب فيه على « محمود تيمور » أنه ..

« .. كان يكتب بالعامية ، ولعل خير اقاصيصه ما كتبه بها ، ولكنه رنا الى عضوية مجمع فؤاد الاول للغة العربية ، فــكتب بالفصحى ، ورصع أسلوبه بالفاظ ترضى المجمعيـــين ، وتقف

(١) ابراهيم انيس « مستقبل اللغة العربية المشتركة » ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ سنة ١٩٥٩ ـ ص ٦٣

(٢) الدكتور عبد العزيز الاهوانى : العربية الفصحى فى حرج ـ مجلة الاداب ـ ابريل سنة ١٩٥٦ ـ ص ٢٣ .

(٣) محمود تيمور فى مقدمة كتابه فن القصص ـ نشرته مجلة الشرق الجديدة سنة ١٩٤٥ ـ ص ١٣

كالاحجار فى طريق الأسلوب المتدفق ، وقد نجح فى غرضه ، كسب عضوية المجمع وخسر اسلوبه (١)

ومن هؤلاء أيضا الاستاذ يحيى حقى الذى نراه ـ بعكس الأستاذ السحار ـ دائم التصريـــح بأنه من انصار الفصحى ، ثم نجده يستخدم الألفاظ العامية فى السياق نفسه .. وقد احس هو بهذا التعارض فأشار اليه فى مقدمته لمجموعته القصصية « عنتر وجوليت » محاولا أن يبرر موقفـــه فلم يزده الا تأكيدا . فقد بدأ بقوله انه يؤمن بأن الأداة الفنية الوحيدة هى اللغة الفصحى ، ثم حـــدد شروطا للاستعانة « ببعض » الألفاظ العامية ، ما ننتهى من قراءتها حتى نجد أنه اقنعنا بأن اللغة الفصــحى ليست الأداة الفنية « الوحيدة » ، ولو انـــه قال الأداة الأساسية لكان اكثر دقة .

ومثل هذه المواقف تذكرنا بموقف بعض الرجال فى عصور عدم الاستقرار الاجتماعى حين نجد الرجل يدافع عن حقوق المراة وحرياتها بلسانه وربمـــا بقلمه ، فاذا ما وصل الأمر الى التطبيق العملى على أهل بيته اتخذ موقف المعارض لما يدافع عنه ، فعقله يخالف قلبه .

هذا وقد التزم البعض الفصحى أو العاميـــة فى حواره بصرف النظر عن شخصياته ، على حين نجد البعض الآخر لا يلتزم لونا واحدا من الحوار بـــل يلائم بين حواره وشخصياته كل عمل أدبى على حدة على نحو ما يفعل يوسف السباعى واحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وكثيرون غيرهم .

ـ ٢ ـ

وهذا يوضح لنا انه ليس هناك خـــلاف على قضية ادبية مثل الخلاف على قضية الحوار وهى فى الواقع ليست الا فرعا من مشكلة اعم هى مشــكلة الازدواج اللغوى . وقد تنبـــه اليهـا العـــرب الأقدمون ، كالخليل بن أحمد الذى حاول فى القرن الثانى الهجرى أن يصل الى حل وسط حين حدد حدود البلاغة بقوله :

« وكن البلاغة اللفظ ، وهو ثلاثة أنواع : نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به ، ونوع تفهمه العامة وتتكلم به ، ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به ، وهو أحمدها . »

(١) نص ترجمة الحديث نشر بمجلة « الاديب » ـ ابريل سنة ١٩٥٣ ـ ص ٦٧ـ٦٩

المشكلة اذن ليست جديدة بل وجدت بذرتها منذ وجدت الكتابة . فالأصل فى اللغة انها وسيلة التخاطب والتفاهم الشفاهى بين الناس ، وباختراع الكتابة ازدوجت اللغة . فمن طبيعة الكتابة ان تجمد اللغة فتجعلها أقل تغيرا وأكثر ثباتا ، والمسافة التى ما تنفك تتسع بينها وبين لغة الحديث هى التى تخلق هذا الازدواج .

يقول المازنى :

« اللغة لغتان ، واحدة تستقر وتثبت على صورة فلا يلحقها التغيير الا فى النادر والا فيما يمس الأصول ، وهذه هى التى تكتب ولها آداب ، وأخرى هى اللهجات ، أى لغات الكلام ، وهذه دائمة التغير ، ولاثبات لها على حال ، لانها لم ترزق ما يفيدها الضبط ويصدها عن التبدل والتحول المستمرين . واللهجات أسبق من اللغات « الثانية » أو لغات الكتابة والادب »

ويمضى المازنى فيقول :

وليست لغة الكتابة والادب الا احدى اللهجات ، وما كانت لغتنا العربية الا واحدة من لهجات العرب فى الجاهلية ، وقد كتب لها السيادة وقسم لها الاستعلاء ، قبل الاسلام بقليل ، ثم ثبت لها ذلك بنزول القرآن الكريم بها ، فاندمجت فيها اللهجات الاخرى ، ولولا القرآن ما عجزت اللهجات الأخرى عن الحياة ولكان من الممكن — اذا ساعفت احداها الاحوال — أن تفيد قوة تسترد بها مكانتها » (١)

وعندما كانت الكتابة على نطاق أضيق ، والأمية على نطاق أوسع ، كانت الغلبة دائما للغة الحديث ، فما تلبث لغة الكتابة أن تتخلى عن شكلها القديم ، لتصبح لغة الحديث بدورها لغة للكتابة لها قواعدها ، وذلك على نحو ما حدث فى فرنسا وايطاليا ورومانيا واسبانيا والبرتغال أيام كانت لغة الكتابة فيها هى اللاتينية .

فى تلك الحالات كانت لغة الكتابة هى لغة السادة وكانت العامية هى لغة الشعوب وفى ذلك شعب روما التى كانت لها نفسها السيادة على تلك الشعوب . وكان هذا امرا منطقيا حيث لا يتاح التعليم — وما يتضمنه التعليم من قراءة وما يستتبعه من تأليف — الا للسادة القادرين . لهذا فان تحول لغات هذه الشعوب من لغات للحديث الى لغات مكتوبة صاحب نمو الحركة القومية فيها .

اما اليوم فبسبب انتشار التعليم واتساع نطاق الكلمة المكتوبة ، ولاسيما عن طريق الصحف والكتب

ولسهولة المواصلات واختلاط البيئات التى تتكلم لغة واحدة بحيث لامجال لعزلتها بعضها عن بعض فان لغات الكتابة اصبحت أكثر مقاومة وأقدر على البقاء . فالفرد العادى يستخدمها اليوم فى حياته بقدر ما يستخدم لغة الحديث تقريبا .

وهكذا لم تعد هناك لغة يستأثر بها السادة ولغة يستأثر بها الشعب . وساعد على ذلك اتجاه الشعوب نحو الأخذ بالنظم الاشتراكية مما يذيب الفوارق بين الطبقات وما يترتب على ذلك من تحطيم للحواجز بين اللهجات التى تستأثر بها كل طبقة .

وقد أدى الازدواج اللغوى الى اختلاف الوسيلة التى يتم بها تلقين كل من اللغتين وتلقيها ، فاللغة العامية يتلقاها الطفل شفاها من الأشخاص الذين يعيشون فى بيئته ، أما الفصحى فلابد — فى أية لغة فى العالم — من تعلمها وبذل الجهد فى دراستها . لهذا اذا احتاجت لغة ما الى تعلم — كما حدث بالنسبة للغة العربية فى النصف الأخير من القرن الثالث الهجرى — فمعنى هذا انها لم تعد لغة الحديث بل أصبحت لغة فصيحة ، ونشأت لغة عامية تقابلها .

والحالة الانفعالية للمتحدث تختلف بالضرورة عن الحالة الانفعالية لمن يكتب ، فالمتحدث يكون أكثر انفعالا وتغيرا بعكس من ينصرف الى الكتابة ، فانه يكون أكثر هدوءا واستقرارا . فلغة الحياة اليومية تطفو على سطح الوجدان ، انها دائما لغة فجائية انفعالية ، لا يتيسر لها وقت ولا فراغ لاعمال الروية فهى لغة الاشارات البسيطة . أما لغة الكتابة فهى لغة العقل ، لغة الروابط والعلامات النحوية ، لأن لدى كاتبها من الوقت ما ينفقه فى الامعان والاعداد . فبينما تلبى لغة الحديث كل ما يطرأ على الحياة اليومية من جديد ، تلبى لغة الكتابة حاجة الانسان الى كلمات جديدة يواجه بها اتساع نطاق تأملاته وفلسفاته .

كما أن « لغة الكلام تمد لغة الكتابة بألفاظ حية تسرى فى أساليبها دما جديدا ، ولغة الكتابة تدفع الى لغة الكلام عبارات شريفة وكلمات منتقاة لا غناء عن استعمالها فى محيط الحياة » (١)

وهذه التفرقة بين مجال استخدام كل من اللغتين ربما فسرت لنا لماذا كان حوار الملهاة أسبق نزولا

---

(١) احاديث المازنى — الدار القومية للطباعة والنشر — سنة ١٩٦١ — ص ٨٦

(١) محمود تيمور — المرجع السابق — ص ١٥

عن الفصحى وأسرع الى تقبل العامية من حوار المأساة ، كما كان من قبل اسبق نزولا عن الشعر وأسرع الى النثر ، ذلك لأن الملهاة اقرب الى الحياة الواقعية .

لهذا يرى البعض ان هذه الازدواجية ظاهرة طبيعية فى كل لغات العالم . ويعبر عن هؤلاء كمال يوسف الحاج أستاذ الفلسفة بالجامعة اللبنانية حين يقول :

« فى كل لغة بشرية لسان عامى ، ولسان فصيح . ازدواجية اللغة هى ذاتها امتداد لازدواجية الفكر وهى العقل والحس ، فالعامية تعبر عن لغة الحس المفككة المفاصل ، والفصحى تعبر عن لغة العقل المرتبطة المفاصل » (١)

كما يرى ان الشعوب البدائية هىوحدها التى لا تعانى من ازدواج اللغة لأن المسافة بين الحس والعقل تضيق لديها . فالشعوب الخالية من آداب عالية ومن نظريات الهية ، لها وحدها لغة لا ازدواجية فيها . أما الأمم المتحضرة فهى لا تكتب كما تحكى ولا تحكى كما تكتب (٢)

ولكن آخرين يخشون أن تؤدى ازدواجية اللغة الى ازدواجية نفسية ، كما عبر عن ذلك فؤاد افرام البستانى ، عندما أعلن فى أسبوع أدباء العرب عام ١٩٥٤ أن هذه الازدواجية قد تؤدى الى ازدواجية نفسية فى النشء أولا ثم فى سائر الجمهور . ازدواجية بين حياتنا الواقعية الصميمة والحياة الخيالية المستمدة من احلام القراءات ومغامرات الأفلام السينمائية ، مما يؤدى بدوره الى ازدواج شخصيتها الاجتماعية (٣)

ويعبر أمين الخولى عن هذا الرأى حين يقول ان هذه الازدواجية تجعل الأمة العربية ..

.. تحيا وتشعر وتتعامل وتتواصل بلغة يومية مرنة نامية متطورة مطاوعة .. ثم هى تتعلم وتتدين وتحكم بلغة مكتوبة محدودة غير نامية .. لا تطوع بها الألسنة .. وتتعثر فيها الأقلام . وهذا الازدواج اللغوى القهرى يصدع وحدتها الاجتماعية .. ويفرقها طبقات ثقافية وعقلية . » (٤)

---

(١) مجلة الأديب ـ مايو سنة ١٩٥٦ ص ٤

(٢) كمال يوسف الحاج ، مجلة الاداب ـ مارس سنة ١٩٥٦ ، ص ٧٧ ـ كما توسع فى شرح هذه النقطة فى كتابه : فلسفة اللغة ، بيروت ، دار النشر للجامعيين ـ سنة ١٩٥٦ . ولا سيما فى الفصل الثالث .

(٣) الاداب ـ أكتوبر سنة ١٩٥٤ ـ ص ١٤

(٤) محاضرات عن مشكلاتنا اللغوية ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ سنة ١٩٥٨ ـ ص ٤

لهذا يرى البعض حل الاشكال عن طريق الوصول الى لغة واحدة . وقد عبر عن هذا الرأى احمد لطفى السيد حين قال :

« نريد أن نرفع العامية الى الاستعمال الكتابى ، وننزل بالضرورى من اللغة المكتوبة الى ميدان التخاطب والتعامل ، فلا تكون النتيجة الا أننا نكتب الكتاب مفهوما ، ونتحدث الاحاديث عربية صميمة » (١) .

ومحمود تيمور يأمل وجود هذه اللغة الموحدة فنراه يقول :

« وها نحن أولاء نجد لغة الحديث تستمد الكثير من العبارات الفصيحة وتذيعها بالاستعمال . فالعامية ربيبة الفصحى تلتمس منها الغذاء والنماء ، والراجح انهما ستتقابلان على قليل من الفوارق . وربما كان غير بعيد ذلك اليوم الذى تمسى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة هى ملتقى العامية والفصحى » (٢) .

كما عبر عن الفكرة نفسها أحمد بهاء الدين فى مقدمته لمجموعة « مساء الخير يا جدعان » لبدر نشأت ، حين قال :

« لا يمكن أن نظل نكتب القصة الواحدة بلغتين ، لغة للحوار ، ولغة للسياق ، انما المؤكد المحتوم أننا سنسير نحو لغة واحدة موحدة . ليست هى اللغة الفصحى القديمة التى نرى عجزها عن أن ترضى ذوقنا ومشاعرنا . وليست هى لغة عامية بلا قواعد لانه لا توجد فى اللغات كلها لغات أدبية بلا قواعد انما هى لغة مطعمة من الاثنتين » (٣) .

فلغة الكتابة ـ كلغة الحديث ـ لغة متطورة أيضا الا ان تطورها اكثر بطئا ..

.. « فاللغة العربية المشتركة المعاصرة ليست لغة الشعر الجاهلى ، وليست لغة القرآن والحديث وانما هى لغة تشترك مع هاتين فى نواح وتختلف عنهما فى نواح أخرى مهمة . انها مرحلة من مراحل تطور اللغة العربية تمتاز بخصائص معينة فى حياتها . كلتا اللغتين لغة أدب ، وكلتاهما تجمع العرب على أداة تعبيرية واحدة ، ثم كلتاهما تحيا جنبا الى جنب مع لهجات محلية مختلفة .. ولكن الفصحى القديمة انتهت بسنة التطور ، والفصحى الحديثة تحيا بهذه السنة نفسها » (٤) .

ـ ٣ ـ

والخلاف الذى نعرض له ليس خلافا بين أنصار الفصحى وأنصار العامية ، ولا هو حتى

---

(١) المنتخبات ـ الجزء الثانى ـ ص ١٣٤

(٢) محمود تيمور المرجع السابق ص ٥٢

(٣) ـ احمد بهاء الدين فى مجلة « آخر ساعة » ـ ٩ مايو سنة ١٩٦٢

(٤) دكتور تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية ـ مكتبة الانجلو ـ سنة ١٩٥٨ ـ ص ١٨٨-١٨٩

خلاف بين أنصار الحوار الفصيح والحوار العامى بل هو – على وجه الدقة – خلاف بين أنصار الفصحى فى كل ما يكتب حتى لو كان حوارا ، وبين من يجيزون الحوار العامى فى حالات ولا ينتصرون له على وجه الاطلاق . وهو خلاف – كما رأينا ليس الا نتيجة مباشرة لقضية الازدواج اللغوى ، فنحن بصدد حديث مكتوب ، فلا هو ظل لغة شفاهية ينتمى الى العامية ولا هو ينتمى بكامله الى لغة الكتابة الفصحى،ولهذا تتنازعه اللغتان،ولاسيما اننا فى بعض الحالات نعود فننطقه ، اى نرده الى أصله الذى ينبع منه ، كما فى حالات الحوار المسرحى والاذاعى والسينمائى .. الخ . بل ان الحوار فى مثل هذه الحالات ..

« .. يوضع أصلا ليقال لا ليقرا ، ولذلك كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ، ومن هنا عنى كبار الكتاب المسرحيون فى العالم بأن يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتى ، وموسيقاها الخاصة وحدودها من الطول والقصر (١)

ومن الطريف ان كل فريق يستخدم أحيانا الحجج نفسها لتأييد وجهة نظره ، وفى مقدمة هذه الحجج اليوم ، علاقة اللغة المستخدمة بقضية الوحدة العربية .

فأنصار الفصحى يرون أن الاستعمار الذى جثم على الدول العربية زمنا طويلا كان همه القضاء على الفصحى لتمزيق شمل العرب ، وأن تشجيع اللهجات المحلية ان هو الا تشجيع للحركات الانفصالية ، وأن الفصحى احدى مقومات القومية العربية . واذا تسامحنا فى اباحة الحوار بالعامية ، فقد يمتد هذا التسامح الى السرد نفسه . فالعامية ليست الا تركة مما ورثناه من عهود الاستعمار والانحطاط والتمزق (٢)

يقول الأستاذ نجيب محفوظ :

« اللغة العامية حركة رجعية ، والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات ، لا يناسب العصر الحديث الذى ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الانسانى » (١)

وفى الوقت نفسه يرى الفريق المعارض أن الاستعمار لم يكن يشجع دراسة الفولكلور – ومن بينه لهجاتنا المحلية – لأن التنبيه اليه ان هو الا تنبيه الى مقومات الشخصية الوطنية . وما أولاه الاستعمار من عناية بهذا الجانب لم يكن الهدف منه الا فهم عقليتنا حتى يعرف كيف يستعمرنا . ولهذا فان الاهتمام بأدبنا الشعبى سار جنبا الى جنب مع حركات الاستقلال الأخيرة فى العالم العربى . فالاستعمار لم يكن يهدم الفصحى لحساب العامية بل كان يهدم اللغتين لحساب لغته هو .

هذا الى أن ملاحمنا وسيرنا الشعبية التى رويت ودونت بغير الفصحى – وان لم تبتعد عنها كثيرا – كانت من أهم الأنواع الأدبية التى عبرت عن الوحدة العربية ، حيث يتحرك البطل من بلد عربى الى آخر لا تقف أمامه حدود ، فهو فى بلده ما دام نطق أهلها عربيا . بل ان كثيرا منها عبر عن وحدة النضال الشعبى ضد الغزو الأجنبى كما نجد فى سيرة الظاهر بيبرس على سبيل المثال .

ولما كان التراث الفصيح القديم لم يعرف فن المسرحية الذى يعرض قطاعات من الحياة يتنفس فيها الشعب ويسخر من محنه وآلامه أو يجسد مآسيه ، فقد رأينا أدباء الشعب المعروفين والمجهولين يكتبون للفنون الشعبية القريبة الشبه بفن المسرح مثل مسرح « الأراجوز » و « خيال الظل » وكانت المسرحيات التى تؤلف له تسمى « بالبابات » وقد وصلتنا فعلا عدة بابات من بابات خيال الظل التى كتبها فى عصر الظاهر بيبرس الكاتب الشعبى محمد بن دانيال ، وهى مكتوبة طبعا باللغة العامية ، ومعنى ذلك أن الشعب قد كتب ادبه الخاص بلغة حياته وهى العامية دون أن يفقده ذلك احساسه بقوميته العربية أو تمسكه بدينه الاسلامى أو معرفته بلغة القرآن » (٢)

وتداول اللهجات العربية المختلفة من شأنه زيادة الاحتكاك بينها مما يؤدى الى زيادة التفاهم الشخصى بين المتحدثين بهذه اللغات وتقاربهم ، والى تطعيم اللغة بما يكفل لها التجدد .

ويعبر عن هذا الرأى اديب عراقى من كربلاء هو عبد الله الخطيب اذ يقول :

« واحسن مثل لذلك فهم اللغة العامية المصرية فى البلاد العربية التى انتشرت فيها الثقافة الشعبية المصرية . ونحن نعلم

---

(١) د . محمد غنيمى هلال « مجلة الكاتب » – عدد ١٤ – مايو سنة ١٩٦٢ – ص ٢٥–٢٦

(٢) عبر عن هذا الرأى كثيرون من بينهم :
– يحيى حقى فى مجلة « كتب للجميع » العدد ١٥٠ – مارس سنة ١٩٦٠
– ابراهيم الابيارى ورضوان ابراهيم فى كتابيهما أزمة التعبير الأدبى بين العامية والفصحى – دار الطباعة الحديثة – سنة ١٩٥٨

(١) مجلة صباح الخير – العدد ٦ – ١٦ فبراير سنة ١٩٥٦ – ص ٥٠

(٢) الدكتور محمد مندور : المسرحية بين العامية والفصحى والشعر – مجلة « الكاتب » – العدد ٩ – ديسمبر سنة ١٩٦١ – ص ٥٨

أن اللغة العامية المصرية انتصرت فى عدة مجالات حيوية ومهمة ، انتصرت فى المسرح والسينما بشكل واسع وكذلك فى الغناء .. والآن تسجل انتصارا آخر فى الخطب السياسية المهمة ، وبعد ان انتشرت الافلام المصرية فى العراق وانتشرت الاغانى ، رأينا بعد مدة قصيرة أن أفراد مختلف الطبقات فى العراق تفهم الفيلم المصرى بصورة جيدة ، وتفهم النكتة المصرية بالرغم من تفاوت اللهجة المصرية عن اللهجة العراقية .

ولو كان للعراق افلام سينمائية تعرض فى مصر وغناء عراقى يسمعه المصريون ويحفظونه كما فى العراق لكان العكس صحيحا كذلك ، ولو كان التبادل فى مثل هذه المجالات الشعبية موجودا فى البلاد العربية بصورة واسعة لتغلبنا على هذه الصعوبة ، وانا أعتقد ان الجدار الذى يفصل بين اللغات العامية المختلفة جزئيا فى البلاد العربية لابد ان ينهدم عن قريب ، واعتقد كذلك ان عدم الوقوف أمام انتشار اللغة العامية المنقحة فى المجال الذى أقصده « وهو الحوار القصصى » يحقق غايتين ساميتين أولاهما تدعيم تكامل الفن القصصى ، والاخرى تقارب اللهجات العامية فى البلاد العربية والتغلب على عدم فهم لهجة بلد شقيق فى جميع اجزاء الوطن العربى الكبير ، وهذا يمكن للشعوب العربية من التفاهم بصورة واسعة » (١)

وليس صحيحا أن العامية لم تظهر الا فى عهود الانحلال والسيطرة الأجنبية ، بل ظهر ما يعرف باللحن فى اللغة العربية قبل ذلك بزمان طويل ، بل ان التوسع العربى الذى حققته الحضارة العربية هو المسئول الاول عن انتشار اللحن فى اللغة العربية نتيجة لاختلاط الناطقين بها بالشعوب الأخرى ، مما أدى الى وضع قواعد الصرف والنحو لحفظ اللغة الفصحى .

والتدهور الذى وقع للغة العربية فى عصور الانحطاط لم يكن مظهره تحول الفصحى الى عامية ، بل ان التدهور أصاب اللغتين ، فقد كانت العامية موجودة منذ القرن الأول الهجرى كظاهرة طبيعية لازدواج أية لغة تكتب حتى لو لم تمر شعوبها بفترات ضعف وتمزق . ويلخص لنا يوهان فك هذه العامية بأنها كانت لغة للتفاهم بأبسط وسائل التعبير اللغوى ..

« .. فبسطت المحصول الصوتى ، وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ، ومحيط المفردات ، ونزلت عن التصرف الاعرابى ، واستغنت بذلك عن مراعاة أحوال الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الاجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد القليلة الثابتة فى مواقع الكلام ، للتعبير عن علاقات التركيب » (٢)

---

(١) استعمال اللغة العامية فى الحوار القصصى ـ الأديب ـ أكتوبر سنة ١٩٥٦ ـ ص ٦٦

(٢) يوهان فك : العربية : دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب ـ ترجمة عبد الحليم النجار ـ مطبعة دار الكتاب العربى ـ سنة ١٩٥١ ـ ص ٩

وفى نهاية القرن الثانى الهجرى كان الجاحظ قد أولى اللهجات واللغات الخاصة ، والسنة الحرف والمهن اهتماما . فيوضح فى كتابه «البيان والتبين» ان كل مصر يتكلم على لغة من نزل به من العرب . ويذكر أمثلة لفرق ما بين مكة والبصرة فى الاستعمال اللغوى . وفى كتابه « البخلاء » يسوق وصفا حيا للدوائر الأدبية فى البصرة حوالى سنة ٢٠٠ هـ ، كما يعرض صورة غاية فى الدقة من الوجهة اللغوية لأسلوب المحادثة بالبصرة فى ذلك العهد (١)

حتى اذا جاء القرن الرابع الهجرى كانت اللهجات الاقليمية فى العراق وما بين النهرين وسورية وفلسطين ومصر وشمالى افريقية واسبانيا ، قد نضحت على لغة المثقفين واكسبتها فى كل اقليم لونا محليا ذا طابع خاص ، بحيث اقدم المقدسى فى كتاب رحلته « أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم » المكتوب عام ٣٤٥ هـ ، وفى وصفه للعالم الاسلامى اذ ذاك على محاولة تمييز كل اقليم من الوجهة اللغوية ، بذكر التعبيرات المحلية الخاصة به (٢)

وبهذا صارت العربية لغة فصيحة على المرء ان يتعلمها ، والدليل على ذلك أن المقدسى يقول ان أسمى درجات العربية كانت فى فارس ، أى فى أرض غير عربية اللغة لأن الناس هناك كانوا يبذلون اجتهادا عظيما فى دراستها . وبذلك صارت الفصاحة وسلامة اللغة أمرا محصورا فى الثقافة المكتسبة (٣)

انما التدهور وقع للغة العربية الفصحى نفسها كأداة للكتابة والأدب ، وكان هذا التدهور فى اتجاهين ، كان أولهما على صورة اهتمام مبالغ فيه باللغة نفسها وبالأسلوب على حساب المضمون كترصيعه بالمحسنات اللفظية ـ وهو اتجاه لا علاقة له بالعامية ـ وكان قد اشتد عوده فى الواقع عندما وصلت الحضارة العربية الى قمة الترف وآذنت ببداية انحلالها فى نهاية الدولة العباسية . والنثر المسجوع لم يكن من النادر استخدامه قبل

---

(١) يوهان فك ـ المرجع السابق ـ ص ١١٦

(٢) المرجع السابق ـ ص ١٦٥

(٣) المرجع السابق ـ ص ١٦٩

الاسلام (١) ، لكن منذ القرن الرابع الهجرى أخذت ..

« .. تظهر الخطوات الاولى لذلك التطور الذى جعل النثر المسجوع يتحول الى تلاعب لا طائل تحته بالالفاظ الجوفاء » (٢)

« وبهذا صار التعبير اللاشعورى الذى كان يوحى به التأثير النفسى العميق تعبيرا اراديا محضا » (٣)

واصبح الأسلوب ــ كما يقول توفيق الحكيم ــ يستخدم اللغة استخدام الجوارى للعود فى مجالس الانس والسكر بالقصور (٤) .

أما الاتجاه الآخر فقد جاء متأخرا عن الاتجاه الأول على صورة ركاكة فى الأسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريبا من العامية وذلك على نحو ما نرى فى تاريخ ابن اياس مثلا ، وفى أسلوب مثل أسلوب الجبرتى الذى ما بقيت مؤلفاته الا لقيمتها التاريخية .

يقول توفيق الحكيم :

« ان لغة الجبرتى فى ذاتها ، وقد كان من خيرة علماء الازهر وقتئذ ، لانصع دليل على أن اللغة العربية نفسها قد سقطت فيما سقطت تحت سنابك جياد أولئك البرابرة « المغول » (٥)

---

(١) يرى الدكتور ابراهيم أنيس ان اللغة العربية لغة موسيقية وان سبب ذلك يرجع الى هذه الظاهرة الفريدة التى مرت بها اللغة العربية ، الا وهى وجود أدب عربى قبل الاسلام مع ندرة القراءة والكتابة مما جعل الادب أدب أذن لا أدب عين فاكتسبت الآذان المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت مرهفة تستريح الى كلام لحسن وقعه او ايقاعه ، وتأبى آخر لنبوه ، وأصبح من المألوف التعبير عن المعنى القليل بألفاظ كثيرة . ولم يخرج عن هذه الموسيقية الا بعض المفكرين من الادباء أمثال ابن المقفع وغيره فى عصر المأمون ممن تأثروا بما ترجم عن الفرس واليونان والهنود . ثم عادت الكتابة بعد هؤلاء الى الموسيقية ممثلة فى الاسجاع والازدواج ، وظلت سوقها رائجة الى عهد قريب من عصرنا الحديث . « دلالة الالفاظ مكتبة الانجلو سنة ١٩٥٨ ــ ص ١٩١ ــ ٢٠٠ ــ ومستقبل اللغة العربية المشتركة ص ٥٩ »

ويتكهن الدكتور ابراهيم أنيس بأن الكتابة ــ بوجه عام ــ ستفقد أهميتها فى التسجيل والتدوين ، وسيحل محلها التسجيل الصوتى حين تصبح أدواته فى متناول الناس جميعا . فالمستقبل للسمع لا للعين .. ولا نشك ان السمع حينئذ سيصبح أكثر حساسية ، يميز دقائق الاصوات ومتباين النغمات ، مما سيؤدى حتما الى أن يصير الكلام أقرب الى الموسيقى . وهنا يمكن أن يقال ان الثقافة اللغوية قد عادت كلها الى الوسيلة الطبيعية وهى حاسة السمع ، لا تستعين الا بها ، ولا تحتاج الى ما اصطنعه الانسان من وسائل ناقصة كالكتاب والقلم « دلالة الالفاظ ص ١٨٩ ــ ١٩٠ » وبذلك تعود للغة العربية موسيقيتها الاولى .

وهذه آراء تحتاج الى مناقشة يضيق عنها المجال هنا .

(٢) يوهان فك : المرجع السابق ــ ص ١٤٦
(٣) يوهان فك : المرجع السابق ــ ص ١٥٢
(٤) زهرة العمر ــ كتاب الهلال ــ العدد ٤٧ ــ ص ١٣٣
(٥) زهرة العمر ــ ص ١٦٨

ولا تعارض بين الاتجاهين فهما نتاج بيئة واحدة فالدكتور عبد اللطيف حمزة يصف أسلوب الجبرتى بأنه ..

« .. لم يكن جاريا على نمط واحد ، فهو مرة بليغ غير مسجوع وثانية مسجوع ، وثالثة يبدو قريبا من العامية » (١)

كما يصف أسلوب الف ليلة وليلة بأنه ..

« .. ادنى الى العامية والى كثرة الحشو وكثرة التضمين ، والى التصريح دون التلميح . وذلك كله فضلا عن جريه مجرى السجع على طريقة ابن العميد والقاضى الفاضل »

لكنه يعود فيقول :

« ان خير ما يمتاز به أسلوب الليالى هو الوضوح والجراءة والصدق والصراحة وشدة الاسر » (٢)

وهذا هو الذى أعطى الكتاب ــ الى جانب مضمونه ــ شهرته العالمية .

وقد تدهورت العامية كما تدهورت الفصحى ، منذ ان اصبح عوام الاتراك هم أصحاب الكلمة فى قصر الخليفة ببغداد فى نهاية الدولة العباسية (٣) وكان المعتصم قد بدأ هذا التقليد حين اشترى كثيرا من هؤلاء الأتراك وألف منهم قواته المحاربة . ذلك أنه فى عصور الانحطاط كما تتدهور الفصحى تتدهور العامية ، فتقل مفرداتها ، وتقصر عن التعبير عن حاجاتها ، ويقف تغيرها وتطورها الدائبان ، وقد يصل الأمر الى انكماشها واضمحلالها ــ كما حدث كثيرا فى التاريخ ــ وتصبح السيطرة نهائيا للغة الفاتحين .

ــ ٤ ــ

اما من الناحية الفنية فنجد « نجيب محفوظ » يعبر عن أنصار الحوار بالفصحى مرة أخرى بقوله :

« المهم فى الشخصية عناصرها الخلقية والمزاجية والثقافية والسلوكية . وآخر ما نستعين به فى ذلك هو كيفية نطقها الالفاظ ، والدليل على ذلك اننا نتأثر بشخصيات عالية مع انها مكتوبة بلغة أجنبية » (٤)

ويرى الدكتور لويس عوض أن مثل هذا الرأى ليس الا دعوة من أصحاب المدرسة الكلاسية لتحطيم غيرها من المدارس (٥)

---

(١) الادب المصرى من قيام الدولة الايوبية الى مجىء الحملة الفرنسية ــ مكتبة النهضة المصرية ــ ص ٢٥١
(٢) عبد اللطيف حمزة ــ المرجع السابق ــ ص ٢٦٣
(٣) يوهان فك : المرجع السابق ــ ص ١٣٧
(٤) مجلة « صباح الخير » ــ العدد ٦ ــ سنة ١٩٥٦ ــ ص ٥٠
(٥) مجلة « الرسالة الجديدة » ــ ابريل سنة ١٩٥٨ ــ ص ٤

فمن يجيزون الحوار العامى يرون أن للحوار وظيفة فنية ، والا كان من الممكن الغاؤه والاستغناء عنه (١) . فهو الى جانب وظيفته فى الكشف عن الموقف من خلال تبادل الآراء وتعارضها دون تدخل الكاتب ، فانه فى الوقت نفسه يعطى بعدا من ابعاد الشخصية القصصية . فمن المعروف اننا فى الفن القصصى لا نعرف الشخصية عن طريق الوصف بل عن طريق تصرفاتها ، واللغة من بين هذه التصرفات التى تعبر عن شخصية صاحبها ، فنستطيع أن نتعرف على اخلاقها أو بيئتها من مجموع الالفاظ واللهجات التى تستخدمها .

واذا نحن انطقنا الشخصية بلهجة غير لهجتها ، فاننا بذلك نقضى على بعد من أبعادها لأن اللغة لم

تكن قط أداة واسطة للترجمة عن معنى قائم فى النفس متكامل مستقل يلتمس له شكلا وآنية يصاغ أو يصب فيها كما يصب المعدن المنصهر فى قوالب مختلفة ، انما اللغة احساس وتفكير وذوق ، وهى اشارة لما هو كامن فى النفس ، وايحاء متجدد لمواقف فى الحياة تقفها الأجيال المتعاقبة ، واللغة جزء لا يتجزأ من حياة الجماعة والافراد » (٢)

ولكن انصار الفصحى يرون أن الأدب ليس نقل صورة فوتوغرافية للحياة كما يقول المازنى ، أو هو ليس تسجيلا لكلام الناس على علاته كما يسجله الفونوغراف على حد تعبير الدكتور طه حسين (٣) أو هو ليس نقل الطبيعة كما يقول العقاد(٤) .

وقد شرح الدكتور طه حسين وجهة نظره فى المقدمة التى كتبها لمجموعة « ألوان من القصة المصرية » حين قال :

ان تأدية ما فى النفوس لا يكون أدبا ولا يستحق هذا الاسم الا اذا امتاز بشىء من الجمال الذى ينشئه الفن فيملأ قلب القارىء وعقله لذة ومتاعا . وهذا الجمال لا يتجزأ كما يقول الفلاسفة ، فليس هناك جمال يتصل بالمعنى وحده وليس هناك جمال يتصل باللفظ وحده ، وانما الجمال الفنى لون من الموسيقى يشيع فى الأثر الأدبى كله لفظه ومعناه فأين الجمال فى هذا القصص الذى يكتبه شبابنا المتأدبون .. وما هذه اللغة التى يتكلمها قصاصونا ؟ انها اللغة العامية التى تستغرق القصة كلها عند بعضهم وتستغرق أحاديث الأشخاص عند بعضهم الآخر ولم تصل اللغة العامية الى أن تكون لغة أدبية ، وما أراها تبلغ ذلك آخر الدهر » . (١)

بل ان العقاد أوضح رأيه هذا منذ خمسة وعشرين عاما ، حين أخذ على من يجيز الحوار العامى أنه ..

« .. يذهب الى دار التمثيل فلا يفوته أن يلبس رداءها الخاص الذى اصطلح القوم على لبسه فى هذه الدور ، ولا ينسى أن ينبذ عنه عاداته التى تعودها فى مجالسه وأشغاله ورياضاته فما باله يا ترى لا يلبس فى دار التمثيل كما يلبس فى كل مكان وما باله يذكر « الزينة » فى الردهة وينساها حيث تجب الزينة على معرض الفن والتجميل ؟ بل لماذا يبرز لنا الممثل على المسرح وقد طلا وجهه بالمساحيق وصبغ جفونه بالكحل ولا يتراءى لنا بوجهه كما خلقه الله وكما نراه فى القهوة وغرف الاستقبال »

ويمضى العقاد فيقول :

« فالحق أن « التهيؤ » ركن لا غنى عنه فى جميع الفنون وفى مقدمتها التمثيل . ولابد لالقاء الأثر البليغ فى نفس المشاهد من « تهيئة » خاصة تنسيه الحياة الدارجة وتغمره فى جو الفن والجمال وبيئة البلاغة والتفكير . فما الموسيقى وما المناظر والصور وما المساحيق والألوان وما الشارات والملابس والحركات التى تبث هنا وهناك فى الملاعب والمعارض الفنية الا وسائل للتهيؤ الفنى وتحضير الذهن لحالة لا شعورية غير التى كان عليها فى البيت أو فى الطريق . فمن حق اللغة أن تشترك فى ذلك التهيؤ الذى لا غنى عنه وأن تشعر المشاهد أنه فى مكان تجب له الرعاية ويحرم فيه الابتذال .. فليس من الكسب للحاسة الفنية أن تفقدها تهيؤ اللغة الذى يحتاج اليه المشاهد أشد من حاجته الى كسوة تذكره حين يذهب الى الملعب أنه ذاهب الى مكان غير البيت وغير الطريق ، وليس من حسن التخريج أن تظهر اللغة على المسرح بغير طلائها الذى يناسب ذلك المقام » (٢)

ورد من يجيزون الحوار العامى على ذلك هو أنه وان لم يكن الأدب تسجيلا للحياة ليس أيضا مقطوع الصلة بالحياة . فمثلا اذا كانت هناك شخصية بها لثغة ، فانه اذا كان الأدب ليس تسجيلا للواقع بالمعنى الذى يفهمه انصار الفصحى ، فمعنى هذا أن تنطق تلك الشخصية اذا اشتركت فى حوار ما نطقا سليما خاليا مما بها من عيب ، اكتفاء بما يشار اليه فى أول الكلام . ومعنى هذا أن نصف الشخصيات بدلا من أن نجسمها مما يخرج بالشخصية عن دائرة الفن القصصى . فليس الأدب حقا تسجيلا للواقع ، لكنه ليس ايضا وصفا له ، بل هو تجسيم لهذا الواقع .

وفى العامية أساليب فنية كما أن فى الفصحى أساليب غير فنية . والمواويل وأزجال بيرم

---

(١) توسع محمد عفيفى فى بيان ذلك فى مقدمته لمجموعة قصصه « أنوار » ــ مطبوعات مجلة القصة ــ العدد ٢٢ ــ سنة ١٩٤٦

(٢) الدكتور عبد العزيز الاهوانى ــ المرجع السابق ــ ص ٢٠

(٣) انظر مقدمته لمجموعة قصص « جمهورية فرحات » للدكتور يوسف أدريس

(١) جريدة الأخبار ــ بتاريخ ٢٣ من مايو سنة ١٩٦٢

(١) الوان القصة المصرية ــ دار النديم ــ سنة ١٩٥٦ ــ ص ١٤

(٢) ساعات بين الكتب ــ مطبعة المقتطف والمقطم سنة ١٩٢٩ ــ ج ١ ــ ص ٩٥ ــ ٩٦ وقد أشير الى أن المقال سبق نشره بتاريخ ٢٢ من ابريل سنة ١٩٢٧

التونسي وأغاني أحمد رامي دليـــل على ذلك .
والأديب الناجح حين ينطق شخصياته ليحقق بعدا من أبعادها ، يختار ألفاظها وتركيب هذه الألفاظ اختيارا فنيا سواء أكانت تتكلم بالفصحى أم بالعامية « فالتهيؤ » الفنى لا يتعارض واستعمال العامية فى الحوار ، ولهذا نجد قصاصا كيحيى حقى ينصح الذين يكتبون بالعامية قائلا :

« انها هى أيضا لغة ينبغى ان تكتب بعناية وذوق وبصر » (١)

كما كتب فى تذييل له عن مؤلف احـــدى المسرحيات يقول :

« فالاجادة فى العامية قد تكون أصعب من الاجادة فى الفصحى لكنه ارتفع بلغته عن السوقية. واحسن اختيار الفاظه فلم اشعر وأنا اقرؤه اننى اتعثر فى عامية حوشية أو مبتذلة » (٢)

ويقول الدكتور عبد القادر القط :

« ان للغة العامية ـ كأية لغة أخرى ـ مستويات مختلفة وليست هى دائما تلك اللغة التى لا يستخدمها الناس الا فى أمور معاشهم وقضاء حاجاتهم المادية . واتهامنا اللغة العامية بالتخلف فيه اتهام لانفسنا بهذا التخلف لان اللغة مرآة لعقول متحدثيها ونفوسهم وليست مجرد أداة منفصلة للتعبير » (٣)

كما أجاز العقاد فى مقاله السابق ـ وبالرغم مما ساقه من حجج للانتصار للحوار الفصيح ـ انـه لا يمنع ..

« اللغة العامية على المسرح بتاتا لانها قد ترد مورد المجانة فتملح فى الذوق وتظرف فى مواضعها من بعض الروايات » (٤)

« والمقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع. فاللغة الفصيحة اذا صلحت فى التراجيديا فلا شك انها أقل صـــلاحية فى الكوميديا . » (٥)

وهذا معناه اجازة كتابة التمثيليات الفكاهيـــة بالعامية بالرغم من أنها ليست صورة فوتوغرافيـــة للحياة

والواقع ان هذا ليس رأيا جديدا ، فقد أوضـح يوهان فك أن الجاحظ فى كتابه « البخلاء » ..

« تصنع اللحن وكون جملا مخالفة للنحـــو ، واستعمل صيغا للكلمات على خلاف القـــواعد ، ونزل عن الاعراب ، كل ذلك مناسبة للموضوع(١)

كما أجاز قدامة بن جعفر استخدام ما يسميه باللفظ السخيف فى عدد من الحالات من بينها :

« موضع لا يجوز أن يستعمل فيه غيره ، وهو حكاية النوادر والمضاحك والفاظ السخفاء والسفهاء ، فانه متى حكاهـــا الانسان على غير ما قالوه خرجت عن معنى ما أريد بهــــا ، وبردت عند مستعملها ، واذا حكاها كما سمعها وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها وبلغت غاية ما اريد بها ، ولم يكن على حاكيهـا عيب من سخافة لفظها » (٢)

ولكن قدامة لم يجز ـ كما أجاز الجاحظ ـ اللحن المكتوب ..

« .. لان الطرف يتكرر فيه ، والروية تجول فى اصلاحه ، وليس كمثل الكلام الملفوظ الذى يجرى أكثره على غير روية ولا فكرة . » (٣)

ولعله لو واجه مشكلة الحوار المكتوب الذى يعاد نطقه كما هو الحال فى المسرح لأجاز اللحن مكتوبا كما أجازه منطوقا .

وكما يستخدم اختلاف اللهجات كبعد من أبعاد الشخصية فانه يستخدم أيضا كمسافة مكانيـــة فمجرد ذكر لهجة الصـــعيد مثـــلا ينقلنى من الاسكندرية أو القاهرة الى أسيوط أو جرجا . ففى قصة « الجبل » لفتحى غانم نجد أن المحقق بطـل القصة يذهب الى محطة القاهرة ليركب القطـــار المسافر الى الصعيد ، فيسمع حديثا بين صعيدية شقراء ورجل أسمر ، وكانت الشقراء تتحـــدث بفرنسية عذبة ، وفجأة نطقت باللهجة الصعيدية ؛ يقول البطل :

« وصدمتنى حروف الجيم « التى طردت » القافات « من الكلمات ، وصدمتنى كلمة « الخلجات » التى تستعملهـــا الشقراء بدلا من كلمة « الملابس » .. كنت أنتقل محمولا بهذه اللهجة الصعيدية الى أقاصى الصعيد والقطار لم يتحرك بعد من محطة القاهرة » . (٤)

واللغة الفصحى نفسها تستخدم أيضا للدلالـــة على مسافات أخـــرى ، كالمسافة الزمنية عنـــد

---

(١) يحيى حقى : خطوات فى النقد ـ مكتبـة دار العـــروبة ـ ص ٢٠٠

(٢) محمد جلال كشك : شرف المهنة ـ مكتبة دار العـــروبة ـ سنة ١٩٦١ ـ دراسة بقلم يحيى حقى ـ ص ٢٥٢

(٣) الدكتور عبد القادر القط : حول التأليف المسرحى ـ مجلة الشهر ـ ديسمبر سنة ١٩٥٩ ص ٣٨ ـ كمـا كرر الرأى نفسه فى مقاله : قضايا المسرح العربى المعاصر : مجلة الشهر ـ ابريل سنة ١٩٦١ ـ ص ٨

(٤) عباس محمود العقاد : المرجع السابق ـ ص ٩٦

(٥) الدكتور محمد مندور : « فى الأدب والنقد » ـ لجنـــة التأليف والترجمة والنشر ـ سنة ٤٩ ـ ص ١٥٥

---

(١) يوهان فك : المرجع السابق ـ ص ١٢٠

(٢) « نقد النثر » لقدامة بن جعفر ، حققه وعلق حواشـيه الدكتور طه حسين وعبد الحميد العبادى ـ مطبعة لجنـة التأليف والترجمة والنشر ـ سنة ١٩٤٠ ـ ص ١٣٩

(٣) نقد النثر ـ ص ١٤٣ ـ ١٤٤

(٤) فتحى غانم : « الجبل » ـ الكتاب الذهبى العـدد ٥٩ ـ فبراير سنة ١٩٥٩ ـ ص ١٣

استخدامها فى حوار رواية تاريخية ، أو المسافة الفكرية فى حوار رواية رمزية أو فلسفية ، أو البعد عن واقعنا الاجتماعى المعاصر فى حوار رواية أسطورية .

وهكذا نرى أن الحجة التى تقال ضد استعمال العامية فى الحوار وهى اختلاف لهجاتها من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان ، بل ومن بيئة الى بيئة ، هذه الحجة نفسها هى التى يجد فيها من يجيزون استخدام العامية ما يبرر استخدامها فنيا لأن هذا الاختلاف نفسه هو أحد عوامل تجسيم الشخصيات والأمكنة والأزمنة فى العمل الأدبى ، بحيث يصبح كل منها واضحا متميزا ، وهو ما لا يتوافر فى الفصحى التى يستوى لديها الزمان والمكان والشخصيات ، مما يعرض الكاتب لخطر خلق شخصيات مجردة أو مسطحة أو تتقارب فى أساليبها بحيث لا نكاد نفرق بينها ، كما أن حوار الفصحى كثيرا ما اغرى بعض الكتاب على أن يدلوا بآرائهم وفلسفتهم على ألسنة شخصياتهم بدلا من أن يجعلوها تعبر عن نفسها . ولعلهم لو جعلوها تنطق بلهجاتها يكونون أكثر اطمئنانا الى أنهم لن ينزلوا الى هذا المنحدر .

يقول توفيق الحكيم فى مقال له بعنوان « عوائق المسرحية عندنا » ..

« فاذا آثر شكسبيرنا المصرى أن يكتب بالنثر فان مسألة أخرى تعرض له : أبالنثر الفصيح يكتب أم بالنثر العامى ؟ فاذا حل المسألة باختيار الفصحى فى الروايات التاريخية والحديثة فان الروايات المصرية التى تصور أشخاصا شعبية وبيئة محلية لا يمكن أن يعالجها بالفصحى الا على حساب الدقة فى التصوير والصدق فى التلوين .. » (١)

اما فيما يتعلق بتأثر القارىء بشخصيات عالمية مع انها مكتوبة بلغة أجنبية او ان حوارها يكون بالفصحى عند ترجمته الى العربية وقد تكون من بيئة لا تنطق ما يقابل الفصحى ، فان أنور المعداوى يرى أن الأمر ..

« .. يتعلق بعملية تمثلنا الفكرى والوجدانى للارضية التاريخية التى تجرى فوقها الاحداث والشخصيات .. فما دام هذا التمثل لا يختلط فى وعينا الداخلى بتلك الظلال المادية للفصحى القديمة والعامية الحديثة ، وما يمكن أن يترسب عنها من دلالة الارتباط بمرحلة زمنية معينة تشير اليها هذه اللغة أو تلك ، فاننا نتلقى على الاقل — من ناحية التجاوب الذوقى — نسبة لا بأس بها من تلك الاصالة التمثيلية » (٢)

---

(١) توفيق الحكيم : فن الادب — مكتبة الاداب — ص ١٦١
(٢) مجلة الآداب — مارس سنة ١٩٦١ — ص ٦

وما ينطبق على الأرضية التاريخية فى هذا الكلام ينطبق على الأرضية المكانية او البيئة .

والمدرستان اللتان تتنازعان النقد فى بيئتنا الأدبية اليوم تجمعان على معارضة وضع شرط للغة الحوار لا يكتمل العمل الأدبى بدون تحققه . فالمدرسة التى تولى الموضوع اهتماما اكبر ترى — كما يقول الدكتور مندور — أن استخدام لغة الحياة فى مثل هذا الحوار قد يحقق للكاتب عاملا هاما من عوامل التأثير فى القارىء وكسبه وهو عامل الايهام بالواقع (١) .

وبذلك يكون الدكتور مندور قد أضاف الى رأيه الذى سبق أن ابداه فى كتابه : « فى الأدب والنقد » الذى نشره عام ١٩٤٩ . ففى هذا الكتاب — وبالرغم من اجازته للحوار العامى فى الكوميديا (والكوميديا هى نقطة الضعف لكل من ينتصر للفصحى) — كان يرى ..

« أنه فى مسألة اللغة لا يمكن أن نترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وانما نترك لكل شخصية حقيقتها الانسانية . فاللغة عندئذ — وان لم تخل من اصطناع — لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الانسانية ، بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل فى الحياة ، اذ يكفى أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث اذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التى يضعها فيها المؤلف . ويدخل فى هذا النقد مسألة واقعية اللغة ، وهنا يجب أن نذكر أن أحدا لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة (الصعيدى بلغة الصعيدى ، والبحراوى بلغة بحرى مثلا) والا جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم وانما يلجأ الكتاب الى مثل هذا لقصد يعمدون اليه ، وبطريقة عرضية . وانما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة ، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة فى التأليف المسرحى أو التأليف الادبى الذى لا يخرج عن أن يكون فنا وكل فن صناعة . وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وانما تأتى هذه القوة من الواقعية الانسانية قبل كل شىء » (٢)

أما اليوم فان الدكتور مندور يرى ..

« .. قدرة اللغة العامية الحية على التعبير أحيانا عن ظلال من المعانى والاحاسيس التى ربما قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بالدقة نفسها والايجاز نفسه . ومن المؤكد أن الاحساس بهذه الحقيقة هو الذى يدفع كثيرا من الادباء الى تفضيل العامية فى كتابة بعض انواع المسرحيات ، بل وفى كتابة الأجزاء الحوارية بين الشخصيات الشعبية فى كثير من القصص الطويلة والقصيرة على السواء » (٣)

---

(١) مجلة الكاتب — العدد ١٤ — مايو سنة ١٩٦٢ — ص ٧
(٢) فى الادب والنقد — ص ١٥٥ — ١٥٦
(٣) الدكتور محمد مندور — المسرحية بين العامية والفصحى والشعر — مجلة « الكاتب » — العدد ٩ — ديسمبر سنة ١٩٦١ — ص ٦١

ويعبر الدكتور عبد القادر القط عن رأى مشابه فيقول :

« وحرص الكتاب على تصوير الواقع تصويرا دقيقا صادقا فلجأوا الى الحوار العامى حين يكون لشخصيات القصة أسلوب من التعبير فى الحياة يعين القارىء على استحضار صورهم المادية والنفسية فى سرعة ويسر . ونستطيع ان نجد كثيرا من نماذج ذلك الحوار فى أعمال مبكرة مثل أعمال ديكنز وغيره من كتاب القرن التاسع عشر » (١)

أما المدرسة النقدية التى تولى الشكل اهتماما أكبر وتدرس العمل الأدبى من داخله ، فتعتبر هذا الشرط مفروضا على العمل الأدبى من خارجه لا يختلف عن النظر اليه على أساس اجتماعى أو نفسى أو تاريخى .. الخ . والصحيح أن ننظر الى العمل الفنى ككل أولا ، وينصب نقدنا على لغته طبقا لمدى ما حققه من فنية لهذا العمل سواء أكانت الفصحى أم احدى لهجاتها . فالحكم الأخير على العمل الأدبى بالاجابة على هذا السؤال : هل هو فن أو لا فن .. ؟

وقد أثبت الزمن أن أعمالا أدبية لم تلتزم الفصحى فى أسلوبها ، كالملاحم والسير الشعبية قد بقيت فى تاريخنا الأدبى جنبا الى جنب مع الأعمال الأدبية التى التزمت الفصحى ، وأن « الأصلح » الذى بقى هو الأصلح فنيا بغض النظر عن اللغة المستخدمة ، كما أن الردىء أيا كانت لغته قد اندثر ، وأن مصدر الرداءة كما سبق وذكرنا كان أحيانا التطرف فى الاهتمام بفصاحة اللغة لذاتها على حساب المضمون تماما كما كان مصدر الرداءة فى أحيان أخرى هو ركاكة اللغة ركاكة جنت على المضمون .

بل لم يكن « ظهور الأدب الشعبى احيانا الا علامة قصور أو تقصير من الادب الرسمى ، أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء .. ومن الغريب أنك اذا تأملت التصميم الفذ والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح .. فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه ووقفوا بعيدين عن كل تغيير وابتكار » . (٢) ونحن « اذا أردنا ان نبحث عن فن أدبى يعد فى ذاته خلقا انشائيا فنيا فما وجدنا شيئا يضارع الادب الشعبى .. فهذه الآثار على الرغم من عدم الروعة اللغوية فيها وضياع الجانب الشكلى قد استطاعت ان تؤثر بمجرد فنها » (٣)

كذلك فان روايات مثل « زينب » لمحمد حسين هيكل ، و « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » وكثير من تمثيليات « مسرح المجتمع » لتوفيق الحكيم ، و « السقا مات » ليوسف السباعى (١) و « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى و «الجبل» لفتحى غانم ، و «الباب المفتوح» للطيفة الزيات انما هى أعمال فنية لا ينكر أحد قيمتها — على الأقل — من الناحية التاريخية للفن الروائى فى أدبنا العربى ، وقد كتب كل حوارها بالعامية ، ولو طبق عليها شرط الحوار الفصيح لتم الحكم عليها بالاعدام والغيت تماما من تاريخنا الأدبى .

وقد كتب يوسف السباعى تعليقا على هذه القضية عندما أثيرت فى العام الماضى فقال :

« العمل الفنى .. ومن بينه الانتاج الأدبى .. عمل متكامل لا يمكن تجزئة مقوماته .. والحكم عليها كأجزاء منفصلة .. فنحن لا نستطيع أن نفصل لغته وأسلوبه وفكرته ، لكى نقوم كلا منها على حدة ، لأن العمل الفنى ناتج عن اندماج هذه العناصر وتفاعلها معا ، ونحن نظلم العمل الفنى اذا حاولنا أن نرى كل عنصر من عناصر تكوينه على حدة . ان العمل الفنى يجب ان تقاس عناصره بحكم وجودها فيه .. لا بحكم وجودها فى سجلاتنا » (٢)

ويمكن أنصار الفصحى أن يردوا على ذلك كله على أساس أن الكلمة المنشورة — مذاعة أو مكتوبة — أوسع تداولا فى لغتنا العربية من البيئة المحلية لأى كاتب يكتب بها . وقد تصدق هذه الحجج لو أن الكاتب لا يكتب الا لأبناء بيئته حيث يرتبط الحوار بأرضية لغوية مشتركة — زمانيا ومكانيا — بالنسبة للمؤلف ولشخصيات عمله الأدبى ولقارئه على السواء . ولكن بمجرد تداول العمل الأدبى فى بيئة عربية تختلف عن بيئة الكاتب تتعطل بعض وظائف الحوار التى تبرر استخدام العامية فيه . وكما اننا نقرأ العمل الأدبى المترجم فلا نطالب شخصياته ان تتكلم بلهجة لا يرتبط القارىء العربى ببيئتها الأصلية ، كذلك فان هذا القارىء العربى فى العراق أو سورية أو المغرب أو السودان حين يقرأ عملا أدبيا لأديب مصرى فانه لا يطالب الشخصيات أن تتكلم بلهجات لا يرتبط وعيه ببيئتها الأصلية .

---

(١) الدكتور عبد القادر القط : مشكلتان فى القصة المصرية القصيرة — مجلة « الشعر » العدد الأول — مارس ١٩٥٨ — ص ١٠

(٢) زهرة العمر ص ١٤١

(٣) » » ص ١٤٢

(١) أعلن فى مقدمتها انه حاول أن يكتب الحوار بالفصحى لكنه لم يلبث أن وجد أبطال القصة ينطقون بالعامية على الرغم منه

(٢) مجلة « روز اليوسف » — ١٢ يونية سنة ١٩٦١

ان الحوار العامى هنا لا تتعطل وظائفه الفنيـة فحسب ، بل تتعطل كل وظائفه التى تبرر وجـوده اذا لم يستطع القارىء أن يفهمه ويتابعه مما يهـدد بتعطل الوظيفة الفنية للعمل الأدبى كله .

ان الحوار بالفصحى بالنسبة لهـذا القارىء العربى قد يشبه الحوار المترجم ، اذ تتعطل بعض وظائفه الفنية « وهذا احد اسباب عدم استمتاعنـا بقراءة الأدب المترجم كما نستمتع بقراءته فى لغتـه الأصلية » لكنه ينقذ العمل الأدبى كله من خطـورة عدم الفهم ، فهذه الوظائف الفنية ليست غايـة فى ذاتها ، انما هى وسيلة فنية لكى يصل العمل الأدبى الى الآخرين فاذا كانت سببا فى تضييق دائرة هؤلاء الآخرين ، فلا بد من اعادة النظر فى قيمتها الفنية .

والاحتجاج بأن العرب فى كل مكان يفهمون لهجة القاهرة ويحبونها (١) احتجاج ضعيف ، لأننا بصدد الحديث عن قواعد عامة بالنسبة لكل الكتاب العرب فهل يباح الحوار العامى للكاتب فى مصر لأن لهجته القاهرية مفهومة ولا يباح للكاتب فى دول عربيـة اخرى لم يكن للهجة بلاده حظ الذيوع مثل لهجـة القاهرة ؟ اننا اذا أردنا ان نعمم المبدأ نجد الحجـة اضعف من ان تثبت .

***

وهكذا ندرك مدى حدة المشكلة وتذبذب الآراء بشأنها ، وقد لخص لنا توفيق الحكيم هذه الآراء المتعارضة فى بيانه الذى ذيل به مسرحيته الصـفقة عندما قال :

« .. فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة الى اللغة التى يمـكن ان ينطقها الاشخاص ، فالفصحى اذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال .. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ، ولا فى كل قطر ، بل ولا فى كل اقليم . فالعامية اذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان وزمان . » (٢)

كما علق الدكتور طه حسين على هذه القضـية بعد أن رفضت احدى اللجان اجازة القصص المقدمة اليها لحوارها العامى فقال (بعد حذف الكلمـات العنيفة من تصريحه) :

« ان احدا لم يطالب بالفصحى مثلمـا طالبت ، ولكن مشكلة اللغة احدى مشكلات الادب ،ومشكلات الأدب والفن لا تحل ابدا بالأمر والقهر ، انها تحـل بالجدل والاقتناع . ايحسبون انهم بهذا قد انتهوا الى سلامة اللغة وحلوا مشكلتها ونفضوا ايديهـم منها ؟ على هذا الأساس لو كان كتاب « البيـان والتبين » للجاحظ قد قدم لهم لاستبعدوه هـو الآخر ، فقد ورد فيه كثير من اللهجات العاميـة وتعبيراتها ، وما فائدة اللغة العظيمة بغير ادب عظيم وما فائدة ان يكون عندنا لغة بغير « ادب ؟ » (١)

والى أن يقنع احد الطرفين الآخرين ، وحسـم للاشكال رات بعض الهيئات التى تنتصر للحـوار الفصيح ، أن تريح وتستريح ، حين تعلـن عن مسابقاتها الأدبية ، فتنص بوضوح على ان يكـون الانتاج المقدم اليها مكتوبا كله بالفصحى ، وذلك على نحو ما يفعل مجمع اللغة العربية ، وعلى نحو مـا كانت تفعل وزارة التربية ، وما كان يحدث عنـد الاعلان عن جوائز الدولة السابقة على الجوائـز الحالية . فلا يثار الاشكال على نحو موسمى كلما اعلنت هذه الهيئات عن نتائج مسابقاتها .

وانى لأعتذر لأنى حاولت ان اقف بقدر الامكان موقفا موضوعيا وان أوضح آراء الأطراف المتنازعة ، أو ما يمكن أن تكون آراؤهم . واننى لأعـرف اننى بذلك لم أرض لدى القارىء هذه الحساسية المانوية ـ على حد تعبير البير كامو ـ التى تقسم كل شىء الى خير وشر ، ومنتصر ومهزوم، فلابد من الانتصار لفريق ضد آخر ، فيصادقنى القارىء أو يعادينى وهو احساس يرضيه فى كلتا الحالتين . ولـكنى ضحيت بارضاء رغبته ، لأنى وجدت أن القضـية ليست من اليسر بحيث ينقسم المتنازعون فيها الى فريق منتصر وآخر منهزم . ولعل المنهـج الذى اخترته لبحثى وهو عرض القضية من خلال مختلف المحاولات والآراء فى ادبنا العربى المعاصر ـ كما يدل على ذلك عنوان البحث ـ هـو الذى اتاح لى هذا الموقف .

ومن الملاحظ بوجه عام ان انصار الحوار الفصيح يكونون اميل الى الاتجاه المحافظ فى مواقفهم ازاء

---

(١) الدكتور محمد مندور : دفاع عن الكوميديا ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٤ ـ يوليو سنة ١٩٦١ ـ ص ٨ ، المسرح بيـن المستوى والجمهور ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٧ ـ سـنة ١٩٦١ ـ ص ١٢

(٢) توفيق الحكيم : الصفقة ـ مكتبة الاداب ـ صفحة ١٦١ .

(١) جريدة « الجمهورية » : ٣ يونية سنة ١٩٦١

المشكلات الفكرية الاخرى ، على حين أن من يجيزون الحوار العامى يكونون أكثر تحررا ، وهذا موقف طبيعى طالما ان اللغة الفصحى أقل تغيرا وأكثر ثباتا فهى تتفق مع النظام الفكرى لمن يكونون أكثر محافظة .
ومع ذلك فان هذه الملاحظة بها كثير من الثغرات ذلك أن نوع الجمهور الذى يخاطبه الكاتب كثيرا ما يتدخل — من ناحية أخرى — فى تحديد موقفه من هذه القضية ، وهذا الموقف يعود فيؤثر بدوره على مضمون العمل الأدبى . يقول الدكتور محمد يوسف نجم :

والحقيقة ان هذه الأساليب المتباينة نبعت من طبيعة الكتاب واتجاههم الادبى ، وهذا حكم ينطبق على أكثر مسرحيات النوع الاول (المكتوبة باللغة الفصحى) ، أو من طبيعة الجمهور العربى الذى كتبت له هذه المسرحيات ، وهذا الاتجاه يتجلى فى الأسلوبين الاخيرين من أساليب كتابة المسرحية (اللغة الفصيحة التى لا تخلو من ركاكة وضعف ، واللهجة العامية الدارجة فى لبنان ومصر) ، فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التقرب من العامة ، ومراعاة أذواقهم ، فيما يخرجون لهم من مسرحيات . وقد أثر اتجاه الكتاب هذا ، فى تكييف الالوان الفنية فى المسرحية ، من حوادث وتشخيص ، ومشاهد غنائية وراقصة ، كما أثر على أساليبهم ، فكانوا يقدمون للجمهور اللغة التى يستسيغها (١)

والواقع انى ما كنت أحسب انى سأتعرض يوما لهذه القضية ، فقد كنت أحس أنها احدى القضايا البيزنطية التى لا يمكن الانتهاء فيها الى راى حاسم والتى لم اعثر على مثيل لها — فيما أعلم — فى الآداب التى أعرف لغاتها ، حتى رأيت ان الانتصار لرأى دون آخر يصل الى حد الاتهام ، فأردت أن أوضح جوانب القضية لنفسى وللاخرين .

يقول الدكتور محمد الخفيف :

« أنا أسميها قضية تجاوزا لان الموضوع فى ذاته مفتعل لا يرتفع الى مستوى القضايا الجادة ، ولست أدرى لماذا تذكر فى هذه المسألة بالمناظرات العقيمة التى كنا نساق اليها ونحن طلبة فى التعليم الثانوى والتى كانت تدور حول موضوعات شاذة أذكر منها موضوع العلم والادب وأيهما انفع للمجتمع .. هذه النظرة لا الموضوع فى ذاته ، هى التى ترتفع الى مستوى القضايا ، اذ من الخطورة بمكان أن تسود هذه النظرة حياتنا الفكرية لانها كفيلة بأن تشل لا تطورنا الفكرى فحسب بل تطورنا الحضارى والاجتماعى بوجه عام (١)

ولعل الشعور ببيزنطية مناقشة القضية على هذا النحو مصدره أنها أساسا قضية اجتماعية ، يرتبط حلها بزوال الأمية من العالم العربى . عندئذ تتقارب لغتا الحديث والكتابة ، ومن ثم تختفى تلقائيا مشكلة لغة الحوار ، على نحو ما هو حادث فعلا فى المجتمعات التى لا تكاد تشكو من الأمية .

---

(١) الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث — دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٦ — ص ٤٥١

(١) الاهرام — ٢٨ من مارس سنة ١٩٦٢ .

أزمة الثقافة فى الغرب

بقلم : مرسى سعد الدين

هناك أزمة ثقافية فى الغــرب ، بدأت فى انجلترا حيث تبدأ دائما الحركات التجديدية ، وانتشرت حتى وصلت الى أمريكا وأوروبا وحتى صارت الآن من أكثر الموضوعات معالجة . ولكنا نحن فى القاهرة بعيدون عن هذه الأزمة ، لم تصلنا انباؤها الا لماما ، فى اخبار قصيرة نشرتها بعض الصفحات الأدبية وهى أخبار شخصية أكثر منها عامة ، مثل هروب جون اوزبورن الى فرنسا مثلا وما الى ذلك مما لا يعنى الكثير أو القليل بدون معالجة لما وراء هذه الاخبار . وهذا المقال محاولة لشرح هذه الأزمة من خلال كتابات من عالجها من الأدباء ، ثم محــاولة لربطها بنمونا الثقافى وبموقفنا حيال هذه الأزمة ..

أساس الأزمة

الصــراع بين العــلوم والفنون ليس بالشىء الجديد ، فهو قديم بدأ فى أعقاب الانقلاب الصناعى الذى حدث فى أوروبا فى القــرن الثامن عشر حين شعر الأدباء والفنانون بأن ذلك الانقلاب من شأنه ان يسبغ قبحا على الطبيعة التى تغنوا بها وكتبوا عنها. ولكن الأهم من ذلك هو خوف هؤلاء الفنــانين (والفنان يعنى الأديب أيضا)ظهور نوع جــديد من السيطرة الاجتماعية التى كانت فى ايديهم هم بعد ان استولوا عليها من رجال الدين. لقدكانت الاختراعات العلمية نذيرا للادباء والفنانين بأن ثمة قوة جــديدة قد طفت فوق سطح المجتمع. ثم بدات تمد جذورها وكان سبب خوفهم انهم ســيرتدون الى الصف الثانى بعد ان كانوا على راس القائمة .

ثم قامت فى أوائل هذا القرن ثورة جديدة اكدت هذا الخوف ، تلك هى الثورة العلمية ، ثورة العلوم البيلوجية والعلوم الفيزيقية ثم الثورة التكنولوجية اى تطبيق العلوم النظرية على المجتمع الذى نعيش فيه . وفى وسط هذه الانقلابات والثورات المتعاقبة احس الفنانون انهم فى حيرة ، فسواء أرادوا أم لم يريدوا فقد تأثروا بها منذ البداية . بل اكثــر من ذلك أن أســـاليبهم وأشكالهم الفنيــة تأثرت هى الاخرى بهذه الثورات . فاختراع الطباعة مثــلا ــ وهو عمل علمى ــ كان له اثر فى تكييف الشكل الفنى، واختراع السينما ثم الراديو والتليفزيون أثر ولايزال يؤثر فى الفن ، كما قال البروفسور ايفور ايفــانز استاذ الادب الانجليزى فى كتابه « الادب والعلم » .

« ان المكانة العليا للكلمة المطبوعة تواجــه الآن تحديا قويا اكثر من اى وقت آخر منــذ اكتشاف الطباعة .. لقد رجعنا عن طريق الراديو الى عصر جديد من التوصــيل السماعى ، وبمســاعدة التليفزيون الرائعة والممتعة فى الوقت ذاته صرنا على وشك الوصول الى فترة يوضع فيها الراديو جانبا

لتحل محله وسيلة تجمع بين الصورة والصوت .. هذه هى التأثيرات الخارجة للعلوم على الأدب .. وخلف هذه التغيرات الخارجة حقيقة هامة وهى ان الكتاب يجدون شكل المجتمع العالمى وضغطه يؤثر على العمل الأدبى الذى ننتجه »

لقد خاف الفنانون العلوم منذ زمن طويل ولكن لم يدر فى خلدهم ان الوقت سيحين ليصبح المجتمع تحت سيطرة العلوم بحيث تكون حياتنا كلها مرتبطة بها ارتباطا وثيقا . لقد صار «العلميون» الآن ، سواء برغبتهم أو بغير رغبتهم ، هم منبع السلطة فى العالم ، وصار عالم الوجدان متأثرا بل مدفوعا بالعلوم ، ولم تعد حياة الفرد وتجاربه الفردية لها القيمة التى كانت فى الماضى .

وعلاقة الفنان « بالعلمى » لم تكن بسيطة وسهلة منذ البداية وان كانت قد مرت على فترات مختلفة تغير فيها شعور الفنان من تأييد وترحيب بالعلوم الى معارضة وهجوم ، بل استطاع الفنان فى بعض الأحيان أن يستخلص منها موضوعات لقصصه .

ويمكن ان نقول ان هذه العلاقة قد وصلت الآن الى ازمة حقيقية هددت كيان الفنان وهزت ثقته فى نفسه ، فانعكست تبعا لذلك هذه الازمة فى المجتمع بصفة عامة وبخاصة فى المجتمع الغربى حيث المنافسة لا التنسيق هى أساس الحياة . وقد شعر الفنانون بهذا وراحوا يعقدون المؤتمرات والدراسات لمناقشة هذا ، فنرى ان نادى القلم الدولى مثلا يخصص أحد مؤتمراته السنوية لموقف الفنان تجاه وسائل الاتصال الحديثة ثم مؤتمرا آخر لمناقشة الأدب الوجدانى فى عصر العلوم »

مشكلة الثقافتين

كان من الطبيعى ان يحاول فريق ايجاد حلول لهذه المشكلة ، وكان من الطبيعى ايضا ان تجىء أول هذه الحلول من هؤلاء الفنانين الذين لهم معرفة بالعلوم أو من هؤلاء العلميين الذين لهم معرفة بالفنون . وكان ان تصدى للمشكلة الكاتب الانجليزى المشهور س. ب. سنو حين ألقى فى عام ١٩٥٩ سلسلة من المقالات عنوانها : « الثقافتان والثورة العلمية » ثم عاد فنشرها فى صورة كتيب اثار ضجة فى الاوساط الفكرية . وقد اهتم المجتمع الانجليزى بهذه النظرية الى حد ان صار الكتاب الآن يدرس فى الجامعات البريطانية وفى بعض جامعات الكومنولث .

وقد انقسم الفنانون قسمين : فريق يؤيد سنو وفريق آخر يتزعمه الاستاذ الكبير والناقد المعروف ف. ر. ليفيز F.R. Leavis يعارض معارضة قاسية وصلت الى درجة الاسفاف وتبادل الاتهامات .

ولنبدأ فنعرض آراء سنو فى المشكلة . وقبل هذا العرض احب ان اذكر نقطة هامة تعطى سنو الحق فى نشر ما اذاع من آراء وهى انه « علمى » بالتعليم فقد تخصص فى الفيزيقا وعمل فى نطاقها اكثر من ثلاثين عاما . وهو يقول فى هذا « كنت خلال هذه الاعوام اشكل فى ذهنى الكتب التى اردت تأليفها والتى وضعتنى فى حينها فى زمرة الكتاب . وقد مرت على أيام كثيرة كنت امضى فيها ساعات العمل بين « العلميين » ثم اذهب فأقضى الامسيات بين رجال الأدب . وبطبيعة الحال استطعت أن اكسب صداقات عدة بين رجال العلم ورجال الأدب .

لقد تنقل سنو اذن من ميدان رجال العلم الى ميدان رجال الأدب وعاش معهم وخالطهم وخرج من هذا بأن هناك هوة سحيقة بين « الثقافتين » . « كنت اشعر طوال الوقت انى اتحرك فى داخل مجموعتين متشابهتين فى الذكاء ، وصنوين فى العنصر ، ومتعادلتين فى الدخل ، ولكن لا يكاد يوجد بينهما أى نوع من الاتصال ، ولا يوجد بينهما أى أساس مشترك من ناحية الجو الذهنى والاخلاقى والسيكولوجى ، حتى لقد شعرت اننى لا انتقل من حى الى حى آخر فى لندن بل انى أعبر محيطا مترامى الاطراف » .

ان مشكلة التناقض بين الثقافتين ، كما يرى سنو ، ليست وقفا على انجلترا وحدها وانما هى خاصية من خواص المجتمع الغربى ، حيث تنقسم الحياة الفكرية قسمين متباعدين بعد القطبين . هناك قطبان : واحد يدور حوله المفكرون الادبيون الذين استطاعوا خلسة ان يحتكروا لفظ « المفكرين intellectuals » وكأنما لا يوجد مفكرون غيرهم . وفى القطب الآخر المفكرون العلميون وخاصة من رجال الفيزيقا . وبين القطبين هوة سحيقة أساسها عدم القدرة على الفهم المتبادل ، بل أحيانا «وخاصة بين الشبان» العداء والكراهية. وأهم من ذلك عدم وجود أى أساس للتفاهم .

ان كلا من هاتين المجموعتين تحتفظ فى داخلها بصورة مشوهة للمجموعة الاخرى . والمشكلة الخطيرة هنا انه حتى على مستوى المشاعر فان المجموعتين لا تجدان أرضا مشتركة تقفان عليها . ان « اللاعلميين » يميلون الى الاعتقاد بأن العلميين وقحون متباهون ، على حين يعتقد العلميون أن المفكرين الادبيين ينقصهم بعد النظر والحصانة ويقاسون من الانانية .

المفكرون الادبيون يتهمون العلميين بالتفاؤل الخطير ، وهنا يحاول سنو ان يفند هذا الاتهام فيقول « ان أساس هذا الاتهام هو الخلط بين موقفين مختلفين ، موقف العلميين تجاه التجربة الفردية وموقفهم تجاه التجربة الجماعية ، بين الاحوال الفردية للانسان وبين الاحوال الاجتماعية . ان معظم العلميين يحسون أن الاحوال الفردية للانسان مفجعة فعلا ، فالانسان وحيد وهو احيانا يهرب من الوحدة عن طريق الحب أو العواطف أو عن طريق لمحات خلاقة . ولكن هذه الانتصارات الفردية ليست الا هالة من الضوء تحيط بنا فى حين أن نهاية الطريق حالكة الظلام . فكل منا يموت وحده » . ولكن هؤلاء العلميين لا يعتقدون أن حالة الفرد المفجعة هذه تجعل الحالة الاجتماعية مفجعة ايضا . حقيقة ان الانسان وحيد وانه يموت وحده وهذا قضاء لايمكن الانسان أن يناضل ضده . ولكن هناك الكثير من احوالنا لا يوضع فى صف القضاء ، وفى استطاعتنا فى هذه الاحوال أن نقاومها ونناضل ضدها . ان معظم بنى الانسان يقاسون من سوء التغذية ويموتون قبل الاوان . وهذه حالة اجتماعية يرى العلميون أن التغلب عليها سهل ، وهم يحاولون فعلا التغلب عليها وانقاذ الانسانية منها . وهذا هو سبب تفاؤلهم وهو تفاؤل لا يشعر به الكثيرون من « اللاعلميين » . ورغبة العلميين هذه فى الصراع ضد المساوى الاجتماعية هى التى تغرس فى نفوسهم شعورا بالاحتقار لموقف النصف الآخر من المفكرين . ويتهم العلميون بعض رجال الادب من أمثال وليم بتلر باتس وازرا باوند ووندهام لويس وغيرهم من الكتاب الذين سيطروا على عالم الادب سنوات عدة ، يتهمونهم باعتناق آراء طبقية وآراء « لا اجتماعية » .

ويرى سنو أن الانفصال القطبى بين الثقافتين ضار للجميع ، للشعوب وللمجتمع ، انه ضياع عملى وفكرى وخلاقى . ان عدم التفاهم بين الاثنين مؤسف للغاية ، وجهل كل منهما بثقافة الآخر من الاشياء المخجلة ويقول انه كلف فى أثناء الحرب الماضية اختبار عدد من « العلميين » اختبارا شخصيا لتعيينهم فى وظائف معينة ، فاختبر ما يزيد على ٤٠ الفا من الشبان الذين تقدموا لشغل تلك الوظائف . ويقول سنو « انى اعترف انه على الرغم من نقطة الضعف التى لدى نحوهم شعرت بهزة عميقة . ان صلة هؤلاء الشبان المتعلمين بالثقافة التقليدية لم تتعد مجرد تحية عابرة ، ومن ثم فان فهمهم الوجدانى كان أقل مما يجب » .

وليس الجانب الآخر بأحسن من هذا ، فهو ايضا يفتقر الى الكثير ولعل فقرهم أكثر لانهم أكثر خيلاء من غيرهم . انهم يعتقدون ان الثقافة التقليدية هى كل الثقافة وكأنما نظام الكون لا وجود له وكأنما اكتشاف هذا النظام لا يهمهم ، وكأنما البناء العلمى الفيزيقى الذى يفيض جمالا وبهاء لا يؤثر فيهم على الرغم من انه أجمل مجهود جماعى لعقل الانسان . والواقع انه ليست لدى معظم «اللاعلميين» اية فكرة عن هذا البناء ، حتى انه ليصعب عليهم الامر اذا أرادوا أن يعرفوا شيئا عنه ، انهم كهؤلاء الذين يقاسون من صمم موسيقى مع فارق هام وهو ان صممهم لم يأت من الطبيعة بل من التدريب أو بمعنى أصح من عدم التدريب . وهم تماما مثل صم الموسيقى . لا يعرفون ما يفتقدون . انهم يهزأون بالعلمى الذى لم يقرأ احدى روائع الادب ويتهمونه التخصص الجاهل ، ولكنهم ينسون أن تخصصهم وجهلهم لا يقل عنه .

والمشكلة فى انجلترا اخطر من اى بلد غربى آخر لسببين ، اولا ميل النظم التعليمية الانجليزية الى التخصص الضيق ، وآخرا الاتجاه العام لترك الامور تتجمد . ومعنى هذا أن الانفصال بين الثقافتين لن يزيله الزمن بل سيجمده ويؤكده . والطريقة الوحيدة للقضاء على هذا الانفصال هو اعادة التفكير فى التعليم الذى يرمى فى انجلترا الى خلق طبقة مختارة elite فى ناحية تخصصها .

أسباب الانفصال الثقافى

ويعالج سنو أسباب وجود الثقافتين بهذه الطريقة الانفصالية القوية ، وهى أسباب متعددة وعميقة . فأولا لم يستطع الفنانون ان يتفهموا جيدا مغزى الانقلاب الصناعى الذى شاهدته أوروبا فى القرن الثامن عشر بل ان بعض الادباء مثل رسكين وموريس وثورو وامرسون ولورانس حاولوا

الثورة ضد الانقلاب الصناعى . ولم تكن ثورتهم فى الواقع الا صرخات رعب واحتجـــاج ، فى حين لم يكلف أى كاتب له مكانته نفسه محاولة أن يستعمل وجدانه فى معرفة ما كان يدور فى الشوارع الخلفية يرى بنفسه تأثير المداخن وما يقدمه الانقـــلاب الصناعى الى غالبية السكان الذين كانوا يعيشون فى حالة من الحرمان . ويعتقد سنو أن الكاتب الوحيد الذى عرف قيمة الانقلاب الصناعى ــ وان كان قد عرفه بعد أن تقدمت به السن ــ هو ابسن . « ولكن ليس هناك الكثير مما لم يعرفه ذلك الرجل العجوز » وهناك حقيقة هامة يجب أن يقدرها الجميع وهى أن التصنيع هو الامل الوحيد للفقراء . لقـد حقق الانقلاب الصناعى الكثير ولكن لم يحاول المفكرون أن يتفهموا شيئا مما تحقق . لم يحاولوا أن يفهمـــوا الانقلاب الصناعى ثم الثورة العلمية تبعا لهـــذا الانقلاب .

ويفرق سنو بين الانقلاب الصناعى والثورة العلمية، فالانقلاب الصناعى هو الاستعمال التدريجى للالات، هو تشغيل الرجال والنساء فى المصانع ، هو التغير الذى يحدث حين يتحول الشعب من شعب زارع الى شعب عامل فى المصانع . لقد تم ذلك التغير دون أن يلحظه الانسان واستمر من منتصف القـــرن الثامن عشر الى أوائل القرن العشرين . ومن صلب ذلك الانقلاب ظهرت ثورة اخرى مرتبطـة به وان كانت ذات طابع علمى ونتائج سريعة . لقد جاء ذلك التغير نتيجة لتطبيق العلوم على الصناعة ويميـل البعض الى تسميته الثورة التكنولوجيـة . ويختلف الكثير فى وضع بدء تاريخى لهذه الثورة ، فبعضهم يرجعها الى ستين عاما مضت حين ظهرت الصناعات الكيميائية والهندسية ، ولكن سنو يرى أنها بدات منذ حوالى اربعين سنة حين تمكن العلم من استعمال الذرة فى الصناعة .

ان هذه الثورة التكنولوجية هى الاساس المادى لحياتنا ، انها البلازما الاجتماعية التى نحن جـزء منها ، وعلى الرغم من هذا فاللاعلميون لا يعرفون عنها أى شىء . ويتساءل سنو لماذا لا نستطيع أن نواجه الثورة العلمية ، وكيف نواجه المستقبل ، المستقبل الثقافى والعلمى ؟ ان كلا الموضوعين يسير الى النهاية نفسها . لقد استطاعت روسيا أن تحل المشكلة وان تفهم الثورة العلمية اكثر من امريكا او انجلترا . فالهوة التى تفصل الثقافتين فى روسيا لا تبدو فى اتساع الهوة التى تفصلهما فى هـــذين البلدين أو فى عمقها . واذا قرانا القصص الروسية الحديثة وجدنا أن كتابها يفترضون فى قرائهم ان يعرفوا ما الصناعـة ؟. حقيقـة ان العلوم البحتة لا تنعكس فى هذه القصص ولكن العلوم الهندسية موجودة . ان المهندس من الشخصيات الهامة فى القصص السوفييتية بقدر ما نجد المحلل النفسى فى القصص الامريكية . ان الكتاب السوفييت علـى استعداد لمواجهة عملية الانتاج تماما كما واجـه بلزاك الحرف المهنية .

ان التصنيع فى راى سنو يجب ان يكون أساس التعليم ، فالبلاد الصناعية تنمو وتزدهـر وتغتنى شعوبها على حين تعيش شعوب الدول غير الصناعية فى مستوى منخفض لا يتقدم . واذا طبقنا هـذا على النطاق العالمى وجدنا ان هناك هوة بين الاغنياء والفقراء ، الاغنياء هم الامم الصناعية والفقراء هم الامم الزراعية . ان الدول النامية فى الشرق ــ وهو يقصد آسيا وافريقية ــ هدفها التصنيع وهـذه الدول ليس لديها ما يكفى من العلميين للقيام بهذه العملية الخطيرة فى تاريخ بلادهم . وستنظر هـذه الدول الى خارج حدودها لتتلقى المعونة وبخاصـة المعونة البشرية ، فهل تجد اسعافا من الغرب ؟ ان الغرب بثقافته المنعزلة يجد من الصعب تقدير مدى هذا التغيير المنتظر .

ان هذا التغير قد حدث فعـلا فى روسيا وفى الصين ، حيث تغير المجتمـــع من الزراعة الى الصناعة . لقد احتاجت روسيا الى اربعين سـنة لتحقيق هذا التغير ولكن الصين حققته فى اقل من نصف هذه المدة . ان التكنولوجيا هى فرع العلوم الانسانية التى تتعلمه الشعوب بسرعة ، والتصنيع عملية تحتاج الى تعليم وتدريب وتثقيف علمى ، كما انها تحتاج الى قوة ارادة والى عدد من السنين . ولا يوجد أى اثبات على ان دولة تفوق دولة فى قدرتهـــا على التعلم العلمى ، بل على العكس فان هناك ما يثبت أنهم متساوون . انه من الممكن ان تتحقق الثورات العلمية فى الهند وأفريقية وأمريكا اللاتينية والشرق الاوسط خلال خمسين عاما ولا عذر لدى الغرب اذا لم يعرف هذا .

ان الهوة بين الدول الغنية والدول الفقيرة يمكن ازالتها وهى لا شك ستزول ، وهناك وسيلتان فقط امام هذه الدول ، الغرب ونعنى به الولايات المتحدة أو الاتحاد السوفييتى . ويرى سـنو أن أحسن طريقـــة ايجاد تعاون بين الدولتين . والرجـال

المدربون ذوو الثقافة الصالحة لا يوجدون فى الغرب . ان هذه الدول النامية فى حاجة الى رجال مدربين لا فى العلوم والتكنولوجيا فقط بل فى الناحية الانسانية . ان هؤلاء العلميين لن يستطيعوا القيام بمهمتهم الا اذا تخلصوا من ذلك الشعور «الابوى» Paternalism. لقد قام الكثير من الاوربيين، شوايتزر على سبيل المثال بتقديم خدمات للشعوب النامية ولكنهم لم يستطيعوا التخلص من ذلك الشعور «الابوى» . ان الافريقيين والأسيويين لن يرحبوا بهذا النوع من الاوربيين . انهم يريدون رجالا يعاملونهم كزملاء ، يعطونهم كل ما فى جعبتهم من علم ، ويقومون بمهمة فنية باخلاص ثم يتركون البلاد . ومن حسن الحظ أن هذا شىء سهل بالنسبة للعلميين ، فهم متحررون أكثر من غيرهم من التحيز العنصرى ، ان ثقافتهم العلمية أساسها ديمقراطى فى علاقاتها الانسانية ولهذا فالعلميون سيفيدون فى جميع الدول الافريقية والاسيوية . ويرى سنو ان تحقيق هذه العملية الهامة لن يتأتى الا اذا أمكن سد الهوة بين الثقافتين سواء من الناحية الفكرية أو الناحية العلمية .

رد الفعل فى انجلترا

لقد أثارت هذه النظرية ــ كما ذكرت من قبل ــ ولا تزال تثير ضجة فى انجلترا . فظهرت مقالات عدة عنها بخلاف أحاديث اذاعتها هيئة الاذاعة البريطانية فى البرنامج الثالث الثقافى . وكان أقسى هجوم تعرض له سنو محاضرة ليفيز التى ألقاها فى احدى الكليات الجامعية ومنعت الصحافة من نشرها . ولكن مجلة سبكتاتور استطاعت ان تحصل عليها وتنشرها كاملة . وينقد ليفيز ادعاء سنو فى انه مؤهل للتحدث عن هذه المشكلة مما جعله يصدر تعميمات مثل « ان الكاتب الوحيد الذى عرف قيمة الانقلاب الصناعى ــ وان كان قد عرفه بعد ان تقدمت به السن ــ هو ابسن . « ان سنو يأخذ على عاتقه مهام لا يقدر عليها ، فقد تكون ثقافته العلمية حسنة ولكنه « جاهل الى درجة مذهلة » بالتاريخ وبطبيعة الحضارة وتطورها الحديث والتاريخ الانسانى للانقلاب الصناعى والمغزى الانسانى خلف ذلك الانقلاب وبالادب وطبيعة ذلك النتاج الانسانى المشترك الذى يمثله الادب . ولست مبالغا اذا قلت ان سنو يعكس جهلا تاما ومطبقا . ان الحكم الذى خرجت به هو ان سنو ليس مدعيا فحسب ، بل انه لا يتميز فكريا بأية حال .

ولو كان هذا كل شىء لأمكنا اهمال سنو . ولكن مع الاسف لقد صار سنو للكثيرين فى الغرب عقلا ممتازا ومفكرا واعيا . لقد قبل الغرب سنو كمفكر له مكانته • ان سنو هو ــ لا • لا أستطيع أن أقول ذلك ، فهو ليس هذا ، فهو يعتقد انه كاتب قصة طويلة .. الخ .

وبعد هذا الهجوم الشخصى على سنو وعلى قدرته على الكتابة وقدرته العلمية يبدأ ليفيز فى مناقشة بعض آرائه . فأولا القول بأن وجهة نظر العلميين عملية أكثر من الادبيين ومن ثم لهم القدرة على حل المشكلات المادية للانسانية مثل الجوع والحرب قول غير صحيح . حقيقة أن المعرفة العلمية تكون جزءا اساسيا من المعرفة ، وحقيقة انها منسقة وتعتمد على العمل الجماعى ولكن لا أوافق مطلقا على أن نظرتهم اكثر واقعية من الادبيين . لقد أثبت الادباء فى الحرب الاهلية فى اسبانيا والحرب ضد النازية أن فى استطاعتهم تحمل الصعوبات . ان ما يفوت سنو هو الفرق بين الاخلاقيات الفردية والجماعية .

ومدلول الثقافة عند سنو خاطىء ، فأساس الثقافة فى رأى ليفيز هو المعرفة التامة للغة البلاد وادبه ودراسة هذين الفرعين هى الاساس الوحيد لتنمية الذكاء والوعى . ان دراسة « التقليد الكبير » great tradition فى القصة ــ جان ارستين وجورج اليوت وهنرى جانس وجوزيف كونراد ولورنس ــ من أهم جوانب هذه الثقافة ، وليس بصحيح أن نقول بأن الكتاب الروس استطاعوا أن يعالجوا الانتاج فى حين لم يستطع الادباء الغربيون ذلك ، أليس رسكين هو الذى استطاع ان يفرق بين الثروة والرفاهية ؟ وهذه التفرقة هى أساس الحركة الاشتراكية فى بريطانيا والتى ادت الى ظهور الدولة الراعية welfare state . ولكن ليفيز يرى أن رسكين لم ينظر الى هذه الرعاية على أنها مجرد كيان مادى أساسه مزايا التكنولوجيا والصحة العامة ، بل من الناحية الروحية ايضا ، وهذا فى رأى ليفيز ما لم يستطع سنو أن يفهمه وما يجعل هناك هوة عميقة بين سنو من ناحية ورسكين وجميع الكتاب الخلاقين من ناحية اخرى .

ويعود ليفيز ليؤكد انه كسنو يرى ان مستقبل العالم أساسه التقدم العلمى والتكنولوجى ويرى أن التقدم الانسانى بسبب هذا سيتم بسرعة مذهلة وبدرجة تجعل من الضرورى أن تكون الانسانية فى كامل وعيها ونموها العقلى . اننا تجاه هذا التقدم

العلمى التكنولوجى فى حاجة الى تنمية الحواس الانسانية، الذكاءوالقوة المبنيةعلىالتجربة ،وردالفعل الانسانى تجاه ما يواجه البشر من تحد . وكل هذه الاشياء - فى راى ليفيز - لا تدور بخلد سنو الذى أخذ من الثقافتين قشورهما والذى يعد نموذجا واضحا لنتاج مثل هذا الخلط بين الثقافتين .

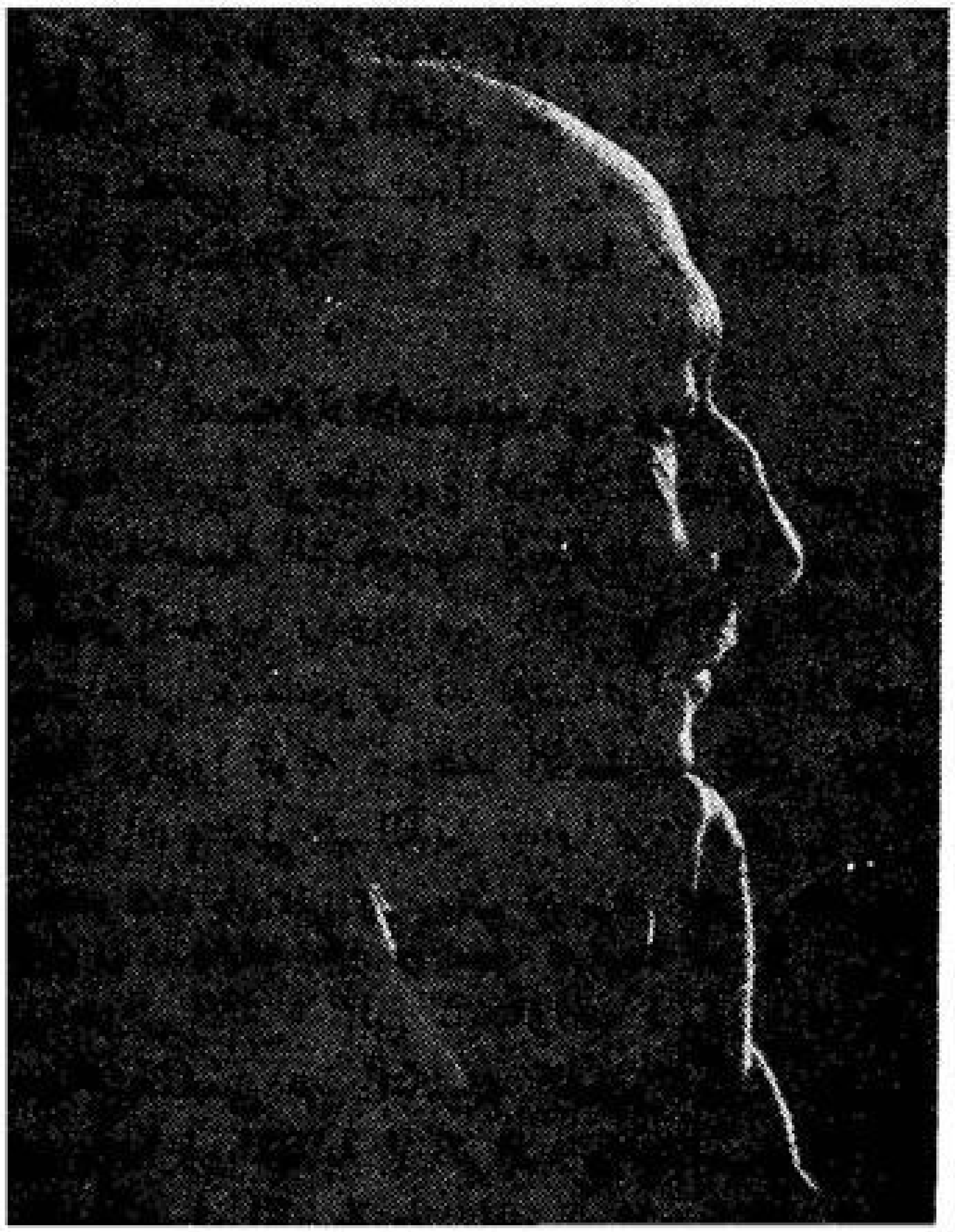
ان التعاون والتنسيق اللذين يقفهما سنو على العلوم شيئان سبقا ظهور العلم ، وسبقا انتصارات العلم الحديثة ، فلولا التعاون والتنسيق ما تمكن الانسان من خلق عالمه ومن خلق اللغة التى يتم بها التفاهم ومن خلق الآداب والقيم الانسانية .

النتيجة

نستخلص من هذه المناقشات أن كلتا المدرستين تعترف بوجود النضال بين الثقافتين وان كان الحل الذى تقدمه كل منهما يختلف عن الآخر . فبينما مدرسة سنو ترى أن الحل لن يأتى الا بفتح ثغرة علمية فى البناء الادبى ، والا باعادة النظر فى النظم التعليمية بحيث يأتى نتاجها رجال علم على معرفة بالآداب ، نجد ان ليفيز يعتقد ان الانسانيات هى الاساس وان تحدى العلوم والتكنولوجيا لن تستطيع أن تواجه الانسانية الا اذا نمت الحواس وقوت النواحى الروحية .

واين نقف نحن من كل هذا ؟ وهل تهمنا هذه المبارزة الفكرية والى اى حد ؟ أن مجتمعنا الحالى لا شك يبدأ مرحلة هامة هى التى وصفها الميثاق الوطنى

اننا نوافق على ما يقوله سنو من ان مستقبل الدول النامية انما هو فى التصنيع ونوافقه أيضا على اننا فى حاجة الى اعادة النظر واعادة التفكير فى الاسس التعليمية وفى الاسس العامة لثقافتنا . ولكن هناك فارقا كبيرا بيننا وبين الغرب فالغرب يدخل فى نهاية مرحلة والمفكرون الغربيون يشعرون الآن بالضياع، ذلك الضياع الذى ينعكس الآن فى كتابات الأدباء الشبان ، فى مسرحية « انظر خلفك فى غضب » لاوزبورن ، حيث بطل المسرحية يقاسى من خلو الحياة وتفاهة ما حوله ، ويريد أن يقوم بحركة دائبة وعمل ايجابى . لقد فقد المفكر الغربى مثله العليا وصار الآن يشعر بالذهول حيال التطورات الاخيرة نتيجة للعلوم ، صارت نظرته نظرة تحسر على حين نجد أن المفكرين العرب لديهم كل ما يعطيهم الحق فى التفاؤل . التفاؤل عندنا ليس وقفا - كما هو الحال فى الغرب - على رجال العلم بل انه تفاؤل يشترك فيه الجميع وهو الاساس القوى لبناء مجتمعنا الجديد .



حديث عن فن القصّة مع ... فرانسوا مورياك

ترجمة : وحيد النقاش

عرف نفسه ككاتب في هذه الكلمات :
« انني ميتافيزيقي يعمل في المحسوس أحاول أن أجعل عالم الشر الكاثوليكي شيئا قابلا للادراك ، يمكنك أن تلمسه وأن تشم رائحته. ان اللاهوتيين يعطوننا فكرة مجردة عن الاثم ، أما أنا فأكسوه لحما ودما . »

وفي الحديث التالي يتعرض لهذا الموضوع ، ويناقش بالتفصيل موقفه تجاه الرواية .

« على كل كاتب روائي ان يبتكر تركيبه الفني الخاص «١» ، تلك هي حقيقة المسألة . فكلرواية جديرة بهذه التسمية تشبه كوكبا آخر ، سواء كان كبيرا ام صغيرا ، له قوانينه الخاصة به تماما مثلما ان له نباتاته الخاصة به وكائناته الحية التي تعيش فيه . وعلى هذا فان التركيب الفني عند فوكنر هو احسن تركيب فني يمكن أن يرسم به عالم فوكنر . وكابوس كافكا قد انتج أساطيره الخاصة به والتي جعلت منه شيئا قابلا للفهم . وبنجامان كونستان وستندال ، ويوجين فرومينتان ، وجاك ريفيير قد استعملوا تركيبات فنية مختلفة ، واستباحوا لانفسهم حريات مختلفة ، واخذوا على عاتقهم مهام مختلفة . والعمل الفني نفسه ، سواء كان عنوانه « ادولف » أو « لوسيان لوفان » أو « دومينيك » او « الشيطان في الجسد » أو « في البحث عن الزمن الضائع » ، انما هو حل لمشكلة التركيب الفني أو التكنيك » .

بهذه الكلمات وصف فرنسوا مورياك وضعه الخاص وهو يناقش قضية الرواية في المجلة الأدبية الفرنسية « المائدة المستديرة » الصادرة في شهر اغسطس منعام ١٩٤٩ . وقد بدأ محررنا بسؤاله عن ذلك الرأي القديم الذي ادلى به فقال :

« لم يتغير رأيي . وأعتقد أن زملائي من كتاب الرواية الشبان مشغولون الى حد كبير بالتكنيك . ويبدو انهم يفكرون بأن الرواية الجيدة يجبأنتتبع قواعد معينة مفروضة من الخارج . والحقيقة على العموم ان هذا الاشتغال يربكهم ويهوشهم في عملية الابداع . فالروائي الكبير لا يعتمد على أحد غير نفسه . وبروست لم يكن يشبه أحدا من سابقيه ،

---

(١) استعملنا كلمة « تركيب فني » مقابلا لكلمة technique الأوروبية في هذا الجزء من الحديث وذلك لصعوبة جمع كلمة تكنيك في اللغة العربية .

ولم يكن له ، بل لم يكن بالامكان أن يكون له أى لاحق . الروائى الكبير يطوع قالبه ، وهو وحده الذى يستطيع أن يستعمله . وقد خلق بلزاك الرواية « البلزاكية » ، وأسلوبها كان ملائما لبلزاك وحده دون سواه .

استعارة الأسلوب شيء رديء

وثمة آصرة تربط بين أصالة الروائى عموما وبين الخاصية الشخصية لأسلوبه . والأسلوب المستعار أسلوب رديء .. والكتاب الأمريكيون من فوكنر حتى هيمنجواى قد ابتدعوا أسلوبا يعبرون به عما أرادوا قوله ، وهذا الأسلوب الذى ابتدعوه لا يمكن أن ينتقل الى الذين جاءوا من بعدهم .

ـ لقد قلت بان على كل روائى أن يبتكر لنفسه الأسلوب الخاص به ـ فكيف يمكن أن تصف أسلوبك انت ؟

* طوال الفترة التى كنت أؤلف فيها روايات نادرا ما سألت نفسى عن التكنيك الذى كنت استعمله . فحين أبدأ فى الكتابة لا اتوقف واتساءل : هل قد تدخلت فى القصة على نحو مباشر ؟ ، أو هل كنت أعرف الكثير جدا عن شخصياتى ؟ ، أو هل كان من المحتم على أو من غير المحتم أن أحكم عليهم ؟ . اننى أكتب بسذاجة كاملة ، أترك نفسى على سجيتها . ولم يحدث قط أن كانت لدى أى أفكار سابقة عما أستطيع أو لا أستطيع ان أفعله .

واذا كنت أسأل نفسى اليوم فى بعض الأحيان هذه الأسئلة فذلك راجع الى انها توجه الى لكى أجيب عليها ولأنها تثار حولى فى كل مكان . والحقيقة أنه ليست هناك مشكلة من هذا النوع لا تجد حلها فى مجمل العمل الفنى لكاتب من الكتاب ، سواء كان جيدا أم رديئا . والاهتمام بهذه الأسئلة يقف حجر عثرة فى طريق الرواية الفرنسية . والأزمة التى يسرف الناس فى الحديث عنها فى كتابة الرواية الفرنسية سوف تجد لها حلا بمجرد ان ينجح كتابنا الشبان فى التخلص من الفكرة الساذجة التى تقول بأن جويس وكافكا وفوكنر هم أصحاب الكلمة العليا فى قانون التكنيك الروائى . وأنا مقتنع بأن الانسان ذا المزاج الروائى حقا يمكنه أن يتجاوز هذه المقدسات وأن يخرق تلك القواعد التى لا وجود لها الا فى الوهم .

ـ وعلى أية حال ألم يتفق لك قط أن تعمدت استخدام تكنيك معين فى تأليفك للروايات ؟

* الكاتب يعمل بشكل تلقائى على استخدام التكنيك الذى يلائم طبيعته الخاصة ، ففى روايتى « تيريز ديسكيرو Thérèse Desqueuraux » استخدمت بعض الحيل التى استوحيتها من الأفلام الصامتة الدخول المفاجيء فى الموضوع دون التمهيد الكافى ثم الرجوع الى الماضى Flashback . اننى بكل بساطة قد لجأت الى انواع التكنيك التى هدتنى اليها غريزتى . فروايتى « أقدار Destins » كانت تشبه رواية مؤلفة من وجهة نظر تكنيك الأفلام .

تطوير الشخصيات

ـ عندما تشرع فى الكتابة هل تكون جميع النقط المهمة فى العقدة موجودة فى ذهنك بالفعل ؟

* هذا يتوقف على الرواية ، وبوجه عام هى ليست كذلك . هناك نقطة انطلاق وبعض الشخصيات . ويحدث كثيرا جدا الا تتقدم الشخصية الأولى أية خطوة الى الأمام ، وفى مقابل ذلك تبدى الشخصيات الأخرى التى هى أكثر غموضا وأقل ثباتا امكانيات جديدة أثناء سير الرواية وتأخذ مكانا لم نكن نتوقع لها أن تأخذه . ولأضرب لذلك مثلا من احدى مسرحياتى وهى مسرحية « أسمودى Asmodie » فى البداية لم تكن عندى فكرة عن شخصية مسيو كوتور M. Coûture وكيف ستتطور ولا عن الأهمية التى ستعزى اليه فى المسرحية .

ـ هل صادفتك ، فى كتابة رواياتك ، مشكلة معينة جعلتك تواجه متاعب خاصة ؟

* لم يحدث لى ذلك بعد . واليوم ، على أية حال لا أستطيع أن أغفل التعليقات التى توجه الى عملى من ناحية التكنيك . وهذا هو السبب فى أن الرواية التى فرغت لتوى من تأليفها لن تنشر هذا العام ، فأنا اريد أن القى عليها نظرة « ثانية » فى ضوء هذه التعليقات .

ـ هل اتفق لك ان قمت بوصف أحد المواقف التى لم تكن لك بها خبرة شخصية ؟

* هذا لا يحتاج الى كلام ـ فأنا ، مثلا ، لم أقم بوضع السم لأحد اطلاقا . والروائى بكل تأكيد يضم فى ذاته جميع شخصياته على أى نحو ، ولكننى أيضا قد قمت بوصف مواقف لم أمارس بالنسبة اليها تجربة مباشرة .

ـ كم من الزمن يجب أن يمر فى رايك على التجربة التى مارستها أو على الأشياء التى شاهدتها حتى تتمكن من وصفها ؟

* لا يمكن للانسان ان يكون روائيا حقيقيا قبل أن يبلغ عمرا معينا ، ولذا فان الروائى الشاب لا تتاح له الفرصة غالبا لكى يكتب بنجاح عن أية فترة أخرى من حياته غير طفولته ومراهقته . والمسافة الزمنية ذات أهمية مطلقة بالنسبة للروائى ، اللهم الا اذا كان ما يكتبه هو المذكرات اليومية

وكل رواياتى تدور أحداثها فى فترة معاصرة لمراهقتى ويفاعتى وكلها أيضا ما هى الا « تذكر لأشياء مضت » . ولكن اذا ما كانت حالة بروست قد ساعدتنى على فهم حالتى ، فاننى لم أعمل على محاكاتها بطريقة واعية من جانبى

ـ هل تسجل بعض الملاحظات لكى تستفيد منها فى المستقبل ؟ واذا رأيت شيئا مهما فى الحياة الجارية فهل تراك تفكر فيه قائلا : « أن هذا الشىء سيكون بوسعى أن استخدمه . » ؟

* مطلقا . وللسبب الذى قلته نفسه . اننى لا أقوم بعملية الملاحظة ولا أقوم بعملية الوصف ، اننى أعيد اكتشاف الأشياء . أعيد اكتشاف العالم العالم الجانسينيستى الضيق Janseniste الذى قضيت فيه فترة تعبدى وكذلك أعيد اكتشاف طفولتى الانطوائية والتى كانت خلوا من السعادة . ان المسألة تشبه بابا اغلق فى داخلى عندما بلغت سن العشرين ، أغلق فى داخلى الى الأبد على تلك الأشياء التى كانت بسبيلها لأن تصبحمادة أعمالى .

ـ الى أى مدى تسيطر على كتاباتك عمليات الادراك الحسى : السمع ، الصوت ، الرؤية ؟

* الى مدى واسع جدا ـ وقد علق النقاد على أهمية حاسة الشم فى رواياتى . وقبل أن أبدأ فى كتابة رواية ما أعيد فى داخلى خلق أماكنها والمحيط milieu الذى تدور فيه ، بألوانه وروائحه واننى أحيىفى نفسىمن جديد جو طفولتى ويفاعتى، فأنا نفسى أعتبر شخصياتى وعالمها فى الوقت نفسه

ـ هل تكتب كل يوم ، أو عندما تشعر بالالهام فقط ؟

* اننى أكتب فى أى وقت يناسبنى . وخلال فترة ابداعية ما أكتب كل يوم ، فالرواية يجب ألا يقطع على تأليفها أى عمل آخر . وحينما أكف عن الانسياق مع الرواية ، وأشعر كما لو اننى لم أعد بعد أتلقى أى الهام ، حين ذاك فقط أتوقف عن الكتابة .

ـ ألم تحاول قط أن تؤلف رواية مختلفة كل الاختلاف عما سبق لك أن كتبته من روايات ؟

* فكرت أحيانا أن أكتب رواية بوليسية ، الا اننى لم أفعل ذلك اطلاقا

ـ كيف يتأتى لك أن تعثر على أسماء شخصياتك ؟

* لقد كنت من الحماقة لدرجة اننى استخدمت اسماء شائعة جدا فى الجزء الذى كنت أعيش فيه من الريف ، حول بوردو . ولكننى أصبحت فيما بعد قادرا على أن اتجنب المضايقات التى سببها لى هذا النظام فى التأليف .

الشخصيات والناس الحقيقيون

ـ الى أى مدى يمكن أن تكون شخصياتك مستمدة من واقع أناس حقيقيين ؟

* غالبا ما يكون هناك على الدوام شخص حقيقى فى البداية ، ثم يتغير لدرجة انه أحيانا لا يعود يحمل أدنى مشابهة للشخص الأصلى . والشخصيات الثانوية عموما هى وحدها التى استمدها بصورة مباشرة من واقع الحياة .

ـ هل تتبع نظاما خاصا فى تغيير الشخص الحقيقى الى شخص وهمى ؟

* ليس هناك نظام ما .. ولكنه الفن الروائى بكل بساطة . الذى يحدث هو نوع من التبلور حول الشخص . وهذا شىء لا يمكن وصفه اطلاقا . وذلك التحول انما هو بالنسبة للروائى الحقيقىجزء من حياته الداخلية . فلو اننى استعملت بعض الحيل المرسومة سابقا فسوف تكون النتيجة خلق شخصية تعوزها الحياة .

ـ هل وصفت نفسك خلال احدى شخصياتك ؟

* وصفت نفسى فى جميع شخصياتى الى حد معين . وقد وصفت نفسى على الخصوص فى « الطفل المحمل بالأغلال » وفى La robe prétexte «١» وشخصيةآيف فرونتيناكفى Le mystère Frontenac (٢) هى فى الوقت نفسه أنا وليست أنا : فهناك أوجه شبه قوية ، قوية جدا ، ولكن هناك فى نفس الوقت اختلاف جوهرى .

ـ من ناحية التكنيك ، من أكثر الكتاب تأثيرا عليك ؟

* لا أستطيع أن أجيب على ذلك . فالى أبعد ما يمكن أن يبلغه التكنيك ، لم أتأثر بأحد ، أو فلأقل اننى تأثرت بجميع الكتاب الذين قرأت لهم . فالمرء على الدوام حصيلة ثقافة معينة . وأحيانا نتأثر بكتاب متواضعين نكونقد نسيناهم ، وربما أكونقد تأثرت بتلك الكتب التى انغمست فيها طويلا،الكتب التى قرأتها فى طفولتى . ولا أعتقد أننى قد وقعت تحت تأثير أى كاتب آخر . فأنا روائى أجواء ، والشعراء كانوا بالنسبة لى بالغى الأهمية : راسين وبودلير ورامبو وموريس دوجيران وفرنسوا جام على سبيل المثال .

ـ هل تعتقد ان على الروائى أن « يجدد نفسه » ؟

* أشعر بأن واجب الكاتب الأول هو أن يكون نفسه ، أن يقبل حدوده . ان الجهد الذى يبذل فى التعبير عن النفس لابد أن يؤثر فى طريقة التعبير وأنا لم أبدأ مطلقا فى كتابة أية رواية دونأنيخالجنى الأمل فى أن تكون هى التى ستجعل من غير

---

(١) « الفستان الحجة » ـ أى الفستان الذى اخذ تكأة لهدف آخر .

(٢) سر فرونتيناك .

الضرورى بالنسبة لى أن اكتب رواية أخرى . وقد كان على أن أبدأ من نقطة جديدة مع كل رواية ، ولا اضع فى حسابى ما كتبته من قبل . فأنا لم أكن اضيف شيئا الى نموذج فنى صنعته . وكانسان قرر أن يبدأ حياته من جديد ، كنت قد قلت لنفسى ان ما انجزته حتى الآن لم يكن يساوى شيئا : ذلك لأننى آمنت دائما بأن الرواية الرئيسية او التحفة (chef d'oeuvre) التى على أن أبدعها انما هى الرواية التى ما زلت أعمل فيها ولم أفرغ من تأليفها بعد .

الحياة مع مخلوقاتك

ـ حينما تنتهى من كتابة احدى رواياتك ، هل تظل مرتبطا بشخصياتك ؟ وهل تظل مبقيا على علاقتك بها ؟

* ان شخصياتى تعيش بالنسبة لى فقط عندما يحدثنى عنها بعض الناس او عندما يكتب عنها أحد مقالا . لقد حدث ان كتبت تكملة لرواية تيريز ديسكورو لأننى حملت على ان افعل ذلك من الخارج ان الكتاب عندما يتم تأليفه وينفصل عنى فانه عندئذ لا يعيش الا خلال الآخرين فقط . وفى الليلة التى سبقت الليلة الماضية استمعت الى اعداد اذاعى لرواية « صحراء الحب Le désert de l'amour وبرغم أن عوامل التحريف قد لحقت بها ، فاننى قد تعرفت على الدكتور كوريج Dr. Courrèges وعلى ابنه ريمون وكذلك على مارى كروس المرأة السجينة . هذا العالم الصغير كان يتكلم ويتألم امامى ، هذا العالم الذى خلفنى منذ ثلاثين عاما . لقد تعرفت عليه وقد لحق به التحريف قليلا عن طريق المرآة التى عكسته .

ونحن نضع اكبر قدر من انفسنا فى بعض الروايات التى ربما لا تكون احسن رواياتنا . ففى رواية Le mystère Frontenac على سبيل المثال عملت على تسجيل فترة مراهقتى ، وعلى ان أعيد الحياة الى امى وشقيق ابى الذى كان وصيا علينا . وبصرف النظر عن الميزات أو العيوب التى يمكن ان تتوافر فيه ، فان لهذا الكتاب ، بالنسبة لى ، نبرة تمزق القلب ، وانا لا اعيد قراءته حاليا اكثر مما افعل مع الكتب الأخرى ، فأنا لا اعيد قراءة كتبى الا عندما اكون فقط ملزما بذلك أثناء تصحيح تجارب المطبعة . وكان طبع مجموعة اعمالى الكاملة قد حكم على بذلك . وهذه العملية اليمة مثل قراءتك لخطابات قديمة . فهكذا ينبع الموت من المجرد ، وهكذا نلمسه مثلما نلمس شيئا ، حفنة من الرماد ، أو قبضة من التراب

ـ الا تزال تقرأ الروايات ؟

* اننى اقرأ قليلا جدا . وفى كل يوم اجد أن العمر يخنق الشخصيات فى داخلى . وقد كنت فى يوم ما قارئا نهما ، بل ويجب أن اقول قارئا لا يرتوى ، ولكننى الآن .. عندما كنت صغيرا كان مستقبلى الخاص يؤمن لمدام بوفارى وآنا كارنينا وشخصيات بلزاك الجو الذى يجعل منها ، بالنسبة لى ، مخلوقات حية . لقد كانت تبسط أمامى كل ما كنت احلم به لنفسى . وكان مصيرى يتجسم عن طريق مصيرها هى . ولكن كلما كان يتقدم بى العمر كانت تلتف من حولى مثل منافس لى . ودفعنى نوع من المباراة الى ان أقيس نفسى بها ، وقبل كل شىء الى ان اقيس نفسى بشخصيات بلزاك على الخصوص . الا انها قد اصبحت الآن على كل حال جزءا مما قدر له أن يتم ويكتمل .

ومن ناحية اخرى فاننى مازلت استطيع أن أعاود قراءة رواية لبرنانوس أو حتى لهويسمان لأن لمثل هذه الروايات بعدا ميتافيزيقيا . اما بالنسبة لمعاصرى من الشباب ، فان التكنيك الذى يستعملونه هو الذى يثير اهتمامى اكثر من اى شىء آخر .

وقد اصبحت الآن اكثر ميلا الى الاهتمام بقراءة التاريخ وبعملية صناعة التاريخ وذلك لأن الروايات لم يعد لها بعد اية قدرة للسيطرة على .

الميتافيزيقا والرواية

ـ هل تعتقد ان هذا الموقف خاص بك انت وحدك ! أفلا تجد ـ فى وقت يزداد فيه ضغط الأحداث مثلما هو الحال فى الجزائر ـ بأن العالم قد عزل نفسه عن الرواية على نحو ما ؟ ربما لم تكن المسافة الزمنية طويلة بالصورة الكافية التى يستلزمها الاستقبال الروائى .

* كانت كل فترة من فترات التاريخ مأساوية على نحو ما ، سواء ازدادت أو قلت درجة المأساة ، والأحداث التى نعيش خلالها الآن لا تكفى تفسير ما يطلق عليه ببساطة « أزمة الرواية » ، تلك الأزمة التى يجب أن أضيف بأنها ليست ـ فى رأيى ـ ازمة قراءة ، حيث ان الجمهور يقرأ الروايات هذه الأيام ، وما يطبع منها اليوم اكثر بكثير مما كان يطبع على عهد صباى .

كلا ، فان ازمة الرواية ، فى رأيى ، ذات طبيعة ميتافيزيقية ، وهى مرتبطة بمفهوم خاص للانسان . والحجة التى تساق ضد الرواية السيكولوجية تنبع أساسا من مفهوم للانسان يعتنقه الجيل الراهن : وهو مفهوم سلبى تماما . ولقد بدأ هذا التحول فى النظرة الى الفرد منذ فترة طويلة .

ويبدو ذلك فى أعمال بروست : ففيما بين روايتى « طريق سوان » (الرواية الكاملة) و « الماضى العائد » نلاحظ أن الشخصيات تتحلل . كلما أمعنت الرواية فى التقدم امعنت الشخصيات فى الانحدار .

واليوم تتلازم الرواية اللاتمثيلية مع الفن اللاتمثيلى (1) حيث نجد ان الشخصيات ببساطة تفقد ملامحها المميزة

وانا أعتقد أن ازمة الرواية ، لو كان لها وجود ، انما هى بالضبط هنا ، فى مجال التكنيك أساسا . لقد فقدت الرواية هدفها . وتلك هى اكثر الصعوبات جدية ، ومن هذه النقطة علينا أن نبدأ . والجيل الجديد يعتقد ، بعد جويس وبروست ، أنه قد اكتشف « غرض » الرواية القديمة .. أنه ينحصر فى كونها مصنوعة وجاهزة سابقا وغير متصلة بالواقع .

ـ اليس الحديث عن تحلل الشخصيات يوحى بالمزيد من التأكيد على الرواية التجريبية ؟ وبعد كل شىء فانه لا تزال هناك شخصيات فى روايات بروست وكافكا . انها قد تغيرت ، بالطبع ، بالقياس الى شخصيات بلزاك ، ولكنك تتذكرها ، وتعرفها باسمائها ، ان لها وجودا بالنسبة للقارىء .

* اننى سوف أصدمك . فأنا لأكاد أعرف أسماء شخصيات كافكا ، الا اننى فى الوقت نفسه اعرفه هو معرفة جيدة ، ذلك لأنه هو نفسه يسحرنى ، لقد قرأت يومياته ، وخطاباته ، وكل شىء عنه . ولكن حين يتعلق الأمر برواياته ، فاننى لا استطيع قراءتها .

أما بالنسبة لبروست ، فقد ذكرت من قبل أن المرء يصدم بالتحلل البطىء لكل شخصية من شخصياته . فبعد « الأسير » تتحول الرواية الى تأمل طويل فى موضوع الغيرة : لم تعد البيرتين تعيش بلحمها ، والشخصيات التى يبدو انها موجودة فى بداية الرواية ، مثل كارلوس ، تصبح مهوشة بالنقيصة التى تلتهمها .

ان أزمة الرواية ، اذن ، ازمة ميتافيزيقية ، فالجيل الذى سبقنا لم يكن جيلا مسيحيا ، الا أنه كان يؤمن بالفرد ، الشىء الذى ينتهى الى النتيجة التى ينتهى اليها نفسها الايمان بالروح ، وما يفهمه كل واحد منا من كلمة « الروح » شىء مختلف ، الا انها فى اية حالة هى النقطة الثابتة التى ينمو حولها الفرد .

وقد كان الايمان بالله مفقودا لدى الكثيرين ، غير ان القيم التى يمثلها هذا الايمان لم تكن مفقودة . لم يكن الطيب خبيثا ولم يكن الخبيث طيبا . ان انهيار الرواية يرجع الى تدمير هذا المفهوم الأساسى : ادراك عنصرى الخير والشر ، والقدرة على التمييز بينهما . ان اللغة ذاتها قد قلت قيمتها وأفرغت من معناها بوساطة هذه الأزمة التى هاجمت الضمير .

الروائى وعلم النفس

وعليك بملاحظة ذلك بالنسبة للروائى الذى بقى مسيحيا ، مثلى انا ، فان الانسان واحد يخلق نفسه أو يدمر نفسه . انه ليس كائنا لا حراك به ، ثابتا ، سبيكة صبت فى قالب مرة واحدة والى الأبد . وهذا هو ما يجعل من الرواية السيكولوجية شيئا مختلفا عما صنعت او عما اعتقدت اننى اصنع . ان الكائن البشرى كما حددت مفهومه فى الرواية كائن تستحوذ عليه دراما الخلاص ، حتى لو لم يكن على علم بذلك .

وبعد هذا ، فاننى يعجبنى لدى الروائيين الشبان « بحثهم عن المطلق » ، وكراهيتهم للمظاهر الزائفة وللاوهام . لقد جعلونى افكر فيما قاله الان Alain وسيمون فيل S. Weil عن « طهارة الالحاد » .. ولكن ، لا تدعنا نستطرد فى ذلك ، فأنا لست فيلسوفا .

ـ ان هذا ما يقوله عنك الجميع ، فلماذا تراك تنكره ؟

* كلما نقصت درجة الموهبة الأدبية ، كان الرابح هم الفلاسفة . وانا لست اقول بأن هذا ضدهم ، ولكنهم شيئا فشيئا قد أصبحوا فى المقدمة . ان الجيل الراهن ذكى ذكاء مفزعا . قديما كان بالامكان ان يكون المرء ذا موهبة ويبقى غبيا الى حد ما ؛ اما اليوم ، فلا .. كلما كان الشباب فلاسفة ، كان من المحتمل ان يقل احتياجهم الى الرواية عما كان عليه احتياجنا نحن .

ومع ذلك فانه لشىء هام جدا أن يكون الأستاذ الذى كان له أعظم الأثر ، فى مجال الأدب ، على الفترة التى ننتمى اليها فيلسوفا . وجان بول سارتر

(1) الفن اللاتمثيلى *The non-representational art* والرواية اللاتمثيلية *The non-representational novel* ويقصد باصطلاح الفن اللاتمثيلى الفن الذى لا ينقل الملامح الواقعية الملموسة للحياة .

له هو أيضا ، موهبة كبيرة ، لولاها ماكان ليصل الى المكانة التى يشغلها الآن . قارن أثره بأثر برجسون . الذى ظل فى ميدان الأفكار فقط وكان تأثيره فى الأدب تأثيرا غير مباشر ، من خلال الأثر الذى خلفه على رجال الأدب أنفسهم .

سارتر وكافكا

ـ هل تعتقد أن زمام الأدب قد تحول الى الفلاسفة عن طريق المصادفة ؟

* هناك سبب تاريخى لذلك ، مأساة فرنسا . لقد عبر سارتر عن يأس جيله . انه لم يخلق هذا اليأس ، ولكنه أعطاه تبريرا واسلوبا .

ـ قلت بانك كنت أكثر اهتماما بكافكا الانسان منك بكافكا الفنان . وفى مجلة الفيجارو الأدبية Figaro Littéraire كتبت تقول ان شخصية أميلى برونتى هى التى جذبت انتباهك فى رواية مرتفعات وذرنج ، وفى كلمة واحدة : عندما تختفى الشخصيات يخطو المؤلف الى مقدمة المسرح وشيئا فشيئا يملا المنظر كله .

* كل الروايات تفنى غالبا على حين يبقى البشر ونحن نادرا ما نعيد قراءة اى شىء آخر لروسو غير الاعترافات ، ولشاتوبريان غير ذكرياته عما وراء القبر (١) . هذه هى وحدها الأعمال التى تجذب انتباهنا . لقد كنت دائما وما زلت حتى الآن معجبا كبيرا بأندريه جيد . ولكن مع ذلك يظهر فى الحال أن يومياته ، فقط ، وروايته « اذا لم تمت الحبة » (٢) التى هى قصة طفولته ، لديها كل فرص البقاء ان اندر الأشياء فى عالم الأدب ـ ومع ذلك فهو النجاح الوحيد ـ هو أن يختفى المؤلف ويبقى العمل . نحن لا نعلم من كان شكسبير ، ولا هوميروس . وقد أهلك الناس أنفسهم كتابة حول حياة راسين دون أن يكون فى مقدورهم التثبت من شىء . فلقد ذاب هو فى بهاء ابداعه . وهذا نادر جدا

وغالبا لا نجد كتابا يختفون فى أعمالهم . والعكس صحيح دائما . وحتى الشخصيات الكبيرة التى عاشت فى الروايات فاننا نجدها الآن فى الكتب التى تستخدم كدليل وفى كتب التاريخ كما لو كانت فى متحف . وهى مثل المخلوقات الحية يصيبها البلى ويدركها الوهن بالتدريج . وحتى فى بعض الأحيان نراهم يموتون . أن مدام بوفارى تبدو لى كما لو كانت فى حالة صحية أسوأ مما تعودت أن تكون عليه .

ـ هل تعتقد ذلك ؟

* نعم ، وحتى آنا كارنينا ، وحتى الاخوة كارامازوف . أولا ، لأنهم يحتاجون الى القراء لكى يعيشوا والجيل الجديد تقل قدرته شيئا فشيئا على امدادهم بالهواء الذى يحتاجون الى تنفسه .

ـ فى مكان ما تحدثت عن عظمة الرواية على انها الشكل الأدبى الأكمل ، ملكة الفنون .

* كنت أمتدح بضاعتى . . ليس ثمة فن أعظم من الآخر . الفنان هو المهم . تولستوى وديكنز ، وبلزاك هم العظماء ، وليس الشكل الأدبى الذى عبروا به .

المسيحية والكاتب

. هل عاشت المسيحية بالشدة نفسها والعمق الذى عاشت به مسيحيتك ؟ وهل خلقت لك مشكلات باعتبارك روائيا ؟

* طوال الوقت . يبدو هذا اليوم مضحكا ، الا أننى كنت أعتبر فى الدوائر الكاثوليكية كاتبا داعرا . وكان ذلك يقلل من شأنى الى حد ما .

ولو أننى سئلت : « هل تعتقد أن ايمانك قد هوش أو أثرى حياتك الأدبية ؟ » لأجبت بنعم على كل من جانبى السؤال . لقد أثرتنى عقيدتى المسيحية . وهى أيضا قد هوشتنى على اعتبار أن كتبى ليست هى التى كان يجب ان أكون قد تركت نفسى للقيام بكتابتها . واليوم أعلم أن الله لا يعير ما نكتب أى انتباه ، انه يستخدمه .

ومع ذلك فاننى مسيحى ، واود ان انهى حياتى لا فى عنف وغضب ، بل فى سلام : ذلك لأن أعظم اغراء بالنسبة الى أفول حياة مسيحية انما هو العزلة والسكون . وحتى من ناحية الموسيقى التى أحبها كثيرا ، افضل السكون الآن ، ذلك لأنه لا سكون مع الله .

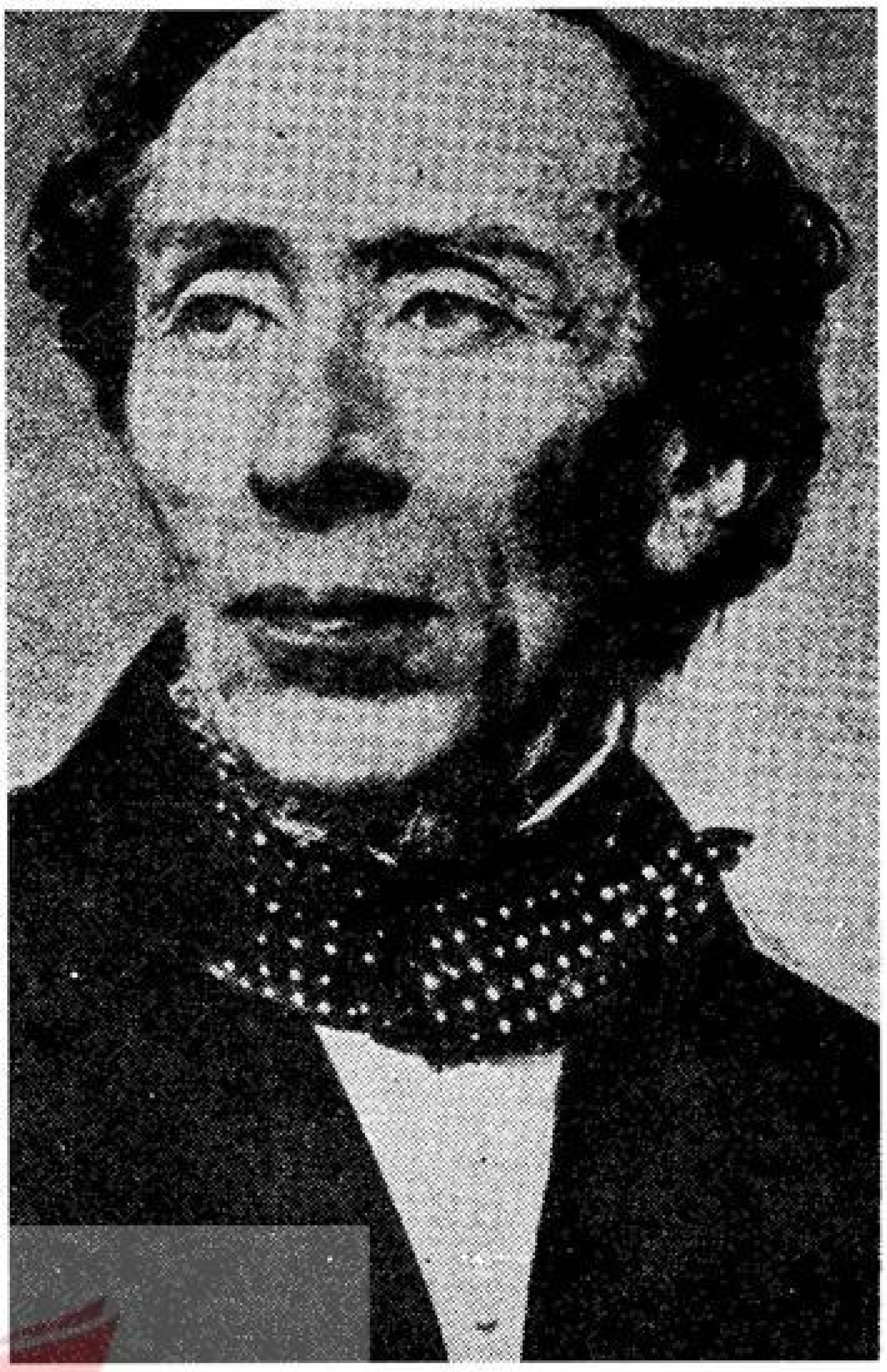
ويعتقد اعدائى اننى اريد أن أظل على المسرح بأى ثمن ، وأننى الجأ الى السياسة لكى ابقى . ولعلهم سيصابون بالدهشة البالغة لو عرفوا أن سعادتى القصوى هى أن أكون وحيدا على شرفتى ، محاولا ان أخمن اتجاه الريح عن طريق العبير الذى تحمله . والذى أخشاه ليس هو أن أنسى بعد مماتى ، بل على الأصح الا أنسى بصورة كافية . وكما كنا نقول الآن ليست هى كتبنا التى ستبقى ، ولكنها حياتنا البائسة هى التى ستتسرب لكى تظل باقية فى القصص .

عن مجلة (Books and Bookmen)

---

(١) *Chateaubriand : Mémoires d'outre-tombe*

(٢) *A. Gide : si le grain ne meurt*



بقلم: محمد العزب موسى

هانز كريستيان أندرسون

في شهر أغسطس من كل عام يحتفل الأطفال في دول الشمال، والأدباء في العالم كله، بذكرى الشاعر الدانمركي هانز كريستيان أندرسن الذي استطاع أن يخاطب مرحلة الطفولة الذهبية في حياة الانسان، والذي ترجمت مؤلفاته الى ثمانين لغة عالمية، وأصبحت من التراث الانساني العام، وبعض النقاد - مثل الناقد السويدي فريدريك بوك - يضع أندرسن جنبا الى جنب - من حيث قيمته الفنية وتأثيره على الأدب العالمي - مع هومر وسرفانتس ودانتي وشكسبير وجوتة. وقد ترجمت بعض أعمال متفرقة لأندرسن الى اللغة العربية (1) ولكنه له يحظ عندنا بما يستحق من العناية والاهتمام برغم أن أطفالنا يعرفون كثيرا من قصصه كعقلة الأصبع وعندليب الامبراطور، كما يعرفون قصص السندباد ومصباح علاء الدين.

---

(1) « أقاصيص هانز أندرسن » ترجمة محمود ابراهيم الدسوقي عيون الأدب الغربي (8) عام 1940 - ويضم ٣٣ من أشهر أقاصيص أندرسن القصيرة.

وفي حياته وشخصيته: « هانز كريستيان أندرسن » تأليف رومر جودن. ترجمة حسين محمد القباني ومراجعة أمين مرسي قنديل « الألف كتاب » (171) - أدب (40)

— ١ —

كانت بللورات الثلج تدق زجاج النافـذة بعنف والغابة تتلألأ من بعيد — وقد كللها الجليد الناصع — فى ضياء الشمس المحتجبة ، والريح تزمجر بين الأشجار الجرداء المعروقة كأنها يد ماهرة تعـزف على أوتار الطبيعة .

ورفع هانز الصغير أرنبة أنفه عن الزجاج البارد بعد أن ملأ عينيه بأدق تفاصيل المنظر ، وعـاد الى ركنه المفضل — تحت « البنك » الكبير ، فأقـام مسرح العرائس الذى صنعه له أبوه وبدأ يمثـل ويغنى ..

انه يعرف قصصا كثيرة يحكيها لعرائسـه ، ويستطيع أن يؤلف قصصا أخرى ، بل هـو فى الواقع لا يفرق بين ما سمعه وما ألفه من القصص ، فهو يختزن فى راسه منها الكثير .. مذ كان أبوه يصحبه الى الغابة فى أيام الآحاد المشرقة ويقرأ له لافونتين وشكسبير والف ليلة (١) ومذ كانت جدته تأخذه الى غرفة النسيج الملحقة بمصحة الأمـراض العقلية حيث يمضى الساعات الطوال يستمع الى صديقاتها المسنات وهن يحكين القصـص عن السحرة والأشباح . بل ان المدينة كلهـا كانت مغرمة بنسج أغرب الأقاصيص من أبسط الأحداث فعندما ظهر فى السماء النجم المذنب الشهير فى عام ١٨١١ نسج الناس عنه مئات الأساطير ، وعدوه دليلا على اقتراب يوم القيامـة ، والقى البعض أنفسهم فى النهر لهذا السبب .

وشىء آخر برع فيه هانز الصغير غير التمثيـل والغناء هو صنع الملابس الزاهية لعرائسـه الخشبية ، وعندما لمست أمه هذه الموهبة ارادت أن تعده ليكون خياطا ، ولكنه رفض باصرار لأنه يريد أن يصبح شيئا آخر .. أن يصبح شهيرا ، وهـو يذكر دائما « نبوءة » العرافة العجوز التى قالت عنه يوما : « ان المدينة سوف تضاء تكريما له » .

ولم يكن هناك فى الواقع ما ينبىء بصـدق « نبوءة » العرافة ، فهو ينحدر من أسرة فقيرة فى مدينـة أودينز Odense وهى مدينة صغيرة فى ريف الدانمرك لا يعدو عدد سكانها خمسة الآلاف وكان أبوه اسكافيا فقيرا ، ولكنه كان فنانا مطبوعا دون أن يزاول فنا ما .

وفى عام ١٨١٢ عندما كان هانز فى السابعة من عمره تطوع الأب فى جيش نابليون ، لا سـعيا وراء المجد كما أفهم ابنه ، وانما كوسيلة لكسب القوت

وعاد الأب بعد عامين مريضا محطما ، ولم يلبث أن مات تاركا هانز الصغير وقد فطر قلبه الألـم ، وكانت وصيته الوحيدة لزوجته أن تترك هانز « يفعل ما يريد حتى لو كانت رغباته من أسخف ما يكون »

أما أمه فكانت على خلاف أبيه امراة جاهلة تؤمن بالسحر والخرافات ، ولكنها كانت عطوفا مدبـرة وعملية واقعية ، وعندما ضاقت بها الحال بعد وفاة زوجها نزلت الى النهر ، وشمرت عن سـاقيها ، وراحت تغسل ملابس الناس لقاء اجر ، وعند مـا بلغ هانز الثالثة عشرة من عمـره تزوجت الأم اسكافيا آخر يدعى نيلز جندرسن ، عمل على طرد هانز من قلب أمه وتجريده من حنانها ، ولكنه انتقل بالأسرة من مسكنها الذى يتكون من غرفة واحـدة الى منزل كبير له حديقة تطل على النهر كان هانز يمضى أغلب أوقاته فيها يحلـم ويغنى ويحـدث الأزهار .

وكانت جدته حارسة الحديقة الخاصة بمصحة الأمراض العقلية ، وكثيرا ما كانت تصحبه معهـا حيث يختلس النظرات الى زنزانات المجانيـن الخطيرين فى فضول ورعب ، وكان جده نفسـه مجنونا ولكن لا خطر منه ، فكان يجوب طـرقات المدينة أضحوكة للكبار والصغار ، وكان سـببا فى عزوف الناس عن أسرة اندرسن ، فعاشت فى شبه عزلة عن المجتمع .

وكان هانز نفسه لا يوحى بأمل كبير ، فهـو ولد غريب الأطوار ، عصبى المزاج ، معتل الصحة ، حالم دائما ، لم يحب المدرسة يوما ، ولم يستطع أن يتفاهم مع زملائه الأطفال الذين كانوا يسخرون من قامته المديدة ورجليه الطويلتين كأنه طائر « أبو حديج » وكثيرا ما كانوا يطاردونه ، ويعيرونه بجده المجنون ، فيزداد انطواء على نفسه ، وتوغلا فى عالمه الخاص .

وترك هانز المدرسة بعد ان الم بالمبادىء الأولية للقراءة ، وحصل على عمل فى أحد مصانع النسيج ، واعتاد ان يقف فى حلقة من زملائه العمال ، بقامته المديدة ، وشعره الذهبى المتهدل على جبينه ، يغنى

---

(١) فى القرن الثامن عشر ترجمت ألف ليلة وليلة الى مختلف اللغات الأوروبية وأصبحت جزءا من التراث الأدبى العالمى ، وتأثر بها كثير من الادباء الأوربيين ، ولكن ليس هناك دليل على أنها ترجمت الى اللغة الدانمركية ، والارجح أنها وصلت الى أذهان الدانمركيين عن طريق اللغة الالمانية التى يجيدونهـا لأنها قريبة الشبه بلغتهم .

لهم بقلب صاف وصوت رخيم ، وذات مرة قال أحد العمال ساخرا : انه يشك فى أن هانز فتى لأن بشرته رقيقة وصوته حلو ، وهجم عليه زملاؤه العمال فأمسكوه من يديه ورجليه « ليتيقنوا » ، ولكن هانز استطاع الفكاك بعد جهد شاق ، وهرب من المصنع الى الأبد .

وحصل على عمل آخر فى مصنع للتبغ ولكن خشونة العمال ومهاتراتهم الفجة ارغمته مرة اخرى على ترك العمل ، والحياة كلا على امه التى كان عليها أن تعول أيضا زوجها الخامل ..

وعبثا حاولت امه وجدته ان تقنعاه بسلوك الطريق الطبيعى المؤدى الى الطبقة المتوسطة ، فقد كان شغفه بالفن اكبر مما ان يسمح له بالتفكير فى شىء آخر ، وكانت له تطلعات بعيدة ، وآمال واسعة ومقدرة عجيبة على استرعاء اهتمام واعجاب بعض كبار القدم فى أودينز ، فيتعرف بقائد الحامية العسكرية ، وزار امير الاقطاع فى قلعته بمشارف المدينة ، وعرف الطريق الى صالون السيدة بانكفولد حيث سمع لأول مرة كلمة « شاعر » ، وشاهد مرة عرضا للمسرح الملكى حيث اكتحلت عيناه بالفن الأصيل ، ولمحتا قبسا من ارض المسرح الموعودة .

وعندما بلغ هانز الرابعة عشرة من عمره اتخذ قراره النهائى بالرحيل الى كوبنهاجن ليصبح شهيرا ..

وفى أوائل سبتمبر عام ١٨١٩ ، كسر هانز حصالته الفخارية ، وكان بها ثلاثة عشر جنيها ، وودع امه وجدته امام بوابة المدينة ، وركب عربة البريد الميممة صوب المدينة العظيمة المجهولة ... كوبنهاجن

— ٢ —

لم ينس هانز قبل ان يغادر اودينز أن يأخذ معه خطاب توصية من صديقه الناشر ايفرسن الى احدى نجوم المجتمع وربات الفن فى كوبنهاجن

وفى غرفة مدام سكال Schall راقصة الباليه الأولى بالمسرح الملكى ، قدم الفتى القروى هانز خطاب التوصية وقلبه مفعم بالأمل ، ولم يبد على الراقصة انها تذكر شيئا عن الناشر ايفرسن أو عن مدينة أودينز ، ولكن هانز لم يدع لها مجالا للتصرف ، بل طفق يحدثها عن نفسه ، وعن حبه الشديد للمسرح ، وقبل أن تفيق الفنانة من دهشتها ، بدأ هانز يعرض عليها قطعة من فنه ، فخلع حذاءه ذا الرقبة العالية ، ووضعه فى ركن الحجرة « لأنه يستطيع أن يرقص أحسن بدونه »

وراح يغنى ويرقص أمام متفرجته الشهيرة مشهدا من « سندريللا » مستخدما قبعته دفا ينقر عليه بأصابعه .

وعندما خرج هانز من حالة الاندماج ونظر الى مدام سكال يسألها رايها ، لمح فى وجهها معالم الدهشة والذعر بدلا من آيات الاعجاب والاستحسان اذ ظنته بالطبع مجنونا ، فاعتذر الفتى فى خجل ، وخرج متعثرا لا يلوى على شىء .

وفى اليوم التالى اخذ هانز يطوف حول المسرح الملكى — كعبة أحلامه الذهبية — وفى شجاعة اليائس اقتحم المبنى العتيد ، الذى كان مركزا لكل التيارات الفنية والأدبية والثقافية فى الدانمرك ،وفى غرفة مدير المسرح نفسه قام بمحاولة فاشلة أخرى لاثبات مواهبه طرد على اثرها الى الشارع ..

وراح اندرسن يتسكع فى شوارع المدينة الكبيرة مخذولا شريدا عاطلا ، بحذائه البالى ، وملابسه القروية الرثة ،وقبعته القديمة الواسعة ،يتفرج على القصور والحدائق والميادين ، وبدأت نقوده القليلة تذوب حتى أصبح مفلسا تماما خلال أسبوعين ، وكان عليه أن يختار بين شيئين : أن يحصل على عمل يقتات منه أو يعود الى أودينز ليصبح مادة لسخرية الجيران .

وبعد أيام من البحث ، عثر اندرسن — عن طريق اعلان فى احدى الصحف — على عمل فى « ورشة » للنجارة ، ولكنه أمضى فيه يوما واحدا كان كافيا لتأففه من سلوك زملائه الذى لا يختلف كثيرا عن سلوك عمال النسيج والتبغ فى أودينز ، فترك « الورشة » نهائيا ، ولم يفكر فى العمل بعد ذلك .

ومرة اخرى عاد اندرسن يدق أبواب الفن ، فذهب لزيارة المغنى الشهير « سيبونى » وهو استاذ ايطالى يشرف على قسم الغناء فى المسرح الملكى ، وبرغم أن سيبونى كان فى ذلك الوقت يقيم وليمة لبعض أصدقائه المشاهير ، — سمح للغلام بالمثول ، وفى صالونه الفخم تعرف هانز الى الموسيقى وايز والشاعر باجسن ، وغيرهما من ذوى الأسماء اللامعة فى الحياة الثقافية ، واخذ يمثل ويغنى أمامهم بمهارة فائقة ، حتى استطاع برغم هيئته الرثة أن يستحوذ على اهتمام الحاضرين ، فوعده سيبونى أن يعلمه أصول الغناء ، وجمع له الموسيقى وايز — الذى ذاق مرارة الفقر

والتشرد فى صباه ـ مبلغا من المال يقيم اوده فى المدى القريب .

احس أندرسن ان الحياة قد ابتسمت له ، فها هو ذا لن يضطر الى العودة الى أودينز ، سوف يشق خطواته فى طريق المجد ، ويتعرف بمن حوله من نجوم الشعر والفن ، وجلس يكتب اول خطاب الى امه قراته الأم لكل من قابلته من جيرانها فخورا بنجاح ابنها .

ومضى أندرسن يتدرب على الغناء بدون انقطاع لم تفت من عضده حياته القاسية فى غرفة « الكلار » بمنزل احدى المشبوهات فى حى المومسات والفنانين الفاشلين ، ولكنه لم يلبث أن صدم فى آماله ، فقد أصيب فى تلك الفترة بنوبة من البرد أثرت فى حبال صوته ، وبعد تسعة أشهر من التدريب الشاق ، استدعاه أستاذه « سيبونى » وابلغه انه لا يصلح بتاتا للغناء ، ونصحه بالعودة الى اودينز !

ورفض اندرسن أن يستسلم للهزيمة ، فاذا كان لا يصلح للغناء فلابد انه يصلح للتمثيل ، ومرة اخرى استطاع بفضل بعض اصدقائه ان يلتحق بمدرسة الباليه ويحصل على وظيفة ممثل ناشىء فى أحد المسارح ، وبعد سنة كاملة من وصوله كوبنهاجن ظهر على خشبة المسرح لأول مرة فى دور ساحر صغير ، وظل طوال تلك الليلة يحدق بسرور بالغ ، على ضوء الشموع ، فى اسمه مطبوعا فى اعلانات البرنامج . ولكن نجاحه الثانى لم يكن سوى امعان فى الفشل ، فقد استدعاه داهلن مدير المسرح كما استدعاه سيبونى من قبل ، وقال له : « انت موهوب دون شك ، ولكن يعلم الله أنك لم تخلق لتكون ممثلا » وبعد أيام ، وصله خطاب بالفصل

ايقن اندرسن ان الطريق الى المسرح اصبح شائكا بل مستحيلا ، وانهارت أحلام طفولته فى التمثيل والغناء ، ولم يبق امامه سوى امل واحد .. أن يجرب التأليف المسرحى

ومرة ثالثة انتهت آماله بالفشل ، فقد رفض المسرح الملكى مسرحيته الأولى « لصوص فيزنبرج » على أساس انها « لا تصلح اطلاقا للتمثيل » وجاء فى أسباب الرفض انه

« نظرا لما يتضح فى كل صفحات هذه المسرحية من جهل فاضح بالمبادىء الأولية للعلم والثقافة ، فان من المستحيل بالنسبة لأى مسرح مهما كان ممتازا أن يصنع منها شيئا يستحق العرض على جمهور مثقف »

ثم رفضت أيضا مسرحيته الثانية (الفصول) على أساس أنها

« خالية تماما من الحركة المسرحية والتصوير الفنى » .

حقا ، كان الجهل هو العقبة الرئيسية فى وجه اندرسن ، وفى كوبنهاجن لم تكن الموهبة وحدها تكفى كسب الاعجاب كما فى اودينز ، كان هناك مئات من الموهوبين الفاشلين يحومون كالذباب حول الحياة الفنية دون ان يستطيعوا النفاذ من شبكتها الدقيقة ، وكان من الممكن ان يفشل هانز نهائيا كما فشل آلاف غيره لو لم يفطن الى هذه الحقيقة الأليمة ، ويقبلها فى تواضع تام .

وهكذا سعى بمعاونة جوناس كولين أحد مديرى المسرح الملكى ـ الذى لمس فيه موهبة حقيقية وظل صديقا له مدى الحياة ـ الى الحصول على منحة تعليمية من ملك الدانمرك ، والالتحاق بالصف الأول من المدرسة الثانوية فى سلاجلس وهو فى السابعة عشرة من عمرة اى فى السن التى يغادر فيها الطالب عادة المدرسة

ـ ٣ ـ

انقذت مرحلة الدراسة اندرسن من آلام الفقر والتشرد ، ولكنها اذاقته آلاما اشد واقسى . فقد اضاعت ثقته بنفسه التى حملته من اودينز الى كوبنهاجن ، وشقت له خطواته الأولى فى العاصمة الكبيرة ، لقد كان أندرسن يعد نفسه فنانا وشاعرا وبدأ اسمه يتردد بالفعل فى أوساط كوبنهاجن ، ولكن ها هو ذا الآن يجد نفسه فى غير بيئته ، متفرغا لحياة التحصيل الجافة ، بعيدا عن الأضواء

وكان اندرسن هدفا سهلا لسخرية المدرسين وتحرشاتهم ، اذ كانوا يشعرون نحوه بكثير من الحسد ، لأنه موضع تكريم الدولة ، ورعاية كبار الشخصيات ، دون ان يمتاز فى نظرهم بشىء من الوسامة او الذكاء ، بل انه يقف امامهم طويلا كالناطور ، وسط اطفال نظاف أذكياء ، لا يطاولون مرفقيه ، وهم يفوقونه علما واستعدادا .

اما مأساته الحقيقية فكانت علاقته الغريبة المعقدة بناظر المدرسة سيمون ميسلنج ، وكان ميسلنج رجلا قصيرا بدينا ثقيل الظل سكير النظرات ولم يكن يلجأ للعقاب البدنى ، ولكنه يستطيع ان ينزل اشد الوان الأذى النفسى بمن لا يحبهم من التلاميذ ، وكان لهانز نصيب الأسد من ايذاء الناظر ، فكثيرا ما كان يؤنبه امام زملائه الصغار ، وينعى عليه طوله المفرط ، مؤكدا انه لا يصلح لشىء ، وكان اشد ما يثير حفيظة الناظر

على هانز كريستيان تلك العلاقات التى ظل محتفظا بها مع كبار شخصيات المجتمع ، والحياة المرحة التى يحياها فى أوقات فراغه ، واصراره على تأليف الشعر ، واعتبار نفسه شاعرا كبيرا .

وتضاعفت مأساة اندرسن عندما ارغمه الناظر - بتحريض من زوجته الخبيثة - على الحياة معه فى غرفة ملحقة بمنزله ، وذلك ليضرب عصفورين بحجر : أن يكون من نصيبه مبلغ الايجار الذى يدفعه اندرسن لقاء السكنى فى الخارج ، وان يقوم بدور الخادم والمربية لأطفاله الأشقياء الأغبياء . . اما زوجة ميسلنج فكان لها هدف خفى آخر لم تستطع أن تناله من هانز العفيف فأنشبت اظافر غلها وحقدها فى حياته .

وعندما علم صديقه الكبير جوناس كولين - مستشار الدولة واحد مديرى المسرح الملكى - بهذه الحقائق عن غير طريق هانز ، سحبه من مدرسة ميسلنج وهو فى السنة النهائية وجعله يتردد على مدرس خاص فى كوبنهاجن ، حتى اجتاز بنجاح امتحانه النهائى فى أكتوبر سنة ١٨٢٨ ، وكان قد بلغ عندئذ الثالثة والعشرين ، ووجد نفسه غير قادر نفسيا وماديا على الالتحاق بالجامعة ، فقرر بصفة نهائية أن يتفرغ للتأليف والشعر .

وبدأ أندرسن فى هذه المرحلة يكتب فى سرعة وعجلة ، ويختلط بالأوساط الراقية فى كوبنهاجن وكانت له صداقات كثيرة فيها ، فكأنه يثأر من سنوات الحرمان والانقطاع عن الحياة الأدبية فى عهد الدراسة ، وكتب بالفعل عدة روايات اختلف فيها النقاد ، بعضهم يرفعها الى اعلى المستويات ، وبعضهم يهبط بها الى أدنى الدرجات ، والحقيقة انها كانت تجمع بين لمحات النبوغ ، واخطاء الأسلوب والنحو .

وقام أندرسن بجولة فى مختلف انحاء الدانمرك حملته الى مدينته القديمة اودينز ، حيث احتفى به جيرانه القدامى « كرجل ناجح متحضر » ، ثم قادته جولته الى مدينة فابورج فى الجنوب ، وهناك أصيب بجرحه العاطفى الأول .

نزل أندرسن فى فابورج عند أحد زملاء الدراسة من اسرة « فواج » ، وكانت من اغنى اسر التجار فى المدينة ، تعيش فى قصر كبير يزخر بالحركة والنشاط ، وهناك التقى بأخت صديقه ، وكانت فتاة ناضجة ذات عينين عسليتين تدعى ريبورج ، وكثيرا ما كانا يتحدثان عن الشعر والمسرح والموسيقى ، ويخرجان للتنزه معا فى الحدائق والمروج ، وفى ريبورج كتب أندرسن اجمل اشعاره الغرامية « العيون العسلية » و « أحبك » وغيرهما من القصائد التى ظهرت فى مجموعته الشعرية الأولى عام ١٨٣١

ولكن أندرسن الذى ذاق مرارة الفشل منذ طفولته لم يلبث ان افاق على فشل غرامه العميق فقد كانت الفتاة مخطوبة الى احد اقاربها ، وبرغم انها أحبت الشاعر الشاب من اعماقها ، وكانت على استعداد للتضحية من أجله . - آثر الانسحاب من حياتها . :

اليس من الحماقة بالنسبة لى أنا الرجل الفقير ان اقع فى الحب ؟

وغادر اندرسن فابورج ، وفى قلبه جرح لم يلتئم وقد شاهد حبيبته بعد ذلك فى عدة مناسبات - وكانت قد تزوجت وأصبحت اما - كتب بعد احداها يقول :

« ان الذكرى مثل العنبر اذا أثيرت انبعثت منها رائحة الماضى العطرة »

وظل وفيا لذكرى ريبورج طوال حياته حتى انه عندما مات عثر فى جيبه على خطاب وصورة لها .

سيمون ميسلينج



ونشر فى هذه الفترة مجموعتين من اشعاره فى عامى ١٨٣٢ و ١٨٣٣ لقيتا بعض الرواج ، ولكن فشله فى غرامه كان له تأثير سيء فى نفسه ، فقد بارحته بهجته وسروره ، ولازمته الوحدة والأسى ، ولم تفده الرحلة التى قام بها الى المانيا فى التسرية عنه ، فكتب يقول :

« اننى اقف وحيدا منذ طفولتى ، ومهما كان عطف الناس نحوى فما زلت أشعر بالوحدة القاسية . »

— ٤ —

حاول اندرسن أن يجد « بلسما » لقلبه الجريح فأحب لويز ابنة صديقه الكبير وولى نعمته جوناس كولين ، وكانت فتاة رشيقة صغيرة زرقاء العينين ، واخذ يراسلها بخطاباته واشعاره ، دون ان يجرؤ على مصارحتها بغرامه ، ولكن الفتاة ترفعت عليه فى اشفاق ، ولم تلبث ان زفت الى محام شاب من طبقتها الارستقراطية يدعى مستر لند ، وايقن أندرسن أن ما ظنه « بلسما » لقلبه كان نصلا جديدا ..

وقرر اندرسن أن يرحل عن الدانمرك التى ضاقت فى وجهه ، ويقوم بجولة فى اوربا يسرى فيها عن نفسه ، ويختلط بناس جدد . وفى أبريل سنة ١٨٣٣ قام بأول جولة له فى أوربا على حساب ملك الدانمرك زار فيها فرنسا وسويسرا وايطاليا وألمانيا والنمسا ، واستغرقت جولته عاما ونصف العام قضى الجزء الأكبر منها فى ايطاليا حيث بهره جمال ريفها الشمس الساحر .

ولكن الألم والفشل ظلا له بالمرصاد ، فقد كتب فى أثناء اقامته فى الخارج مسرحيته الأولى « آجنتى وميرمان » التى أراد ان يعبر فيها عن ذلك « الشوق العارم الى شيء مجهول يختلف عما نحن فيه الآن » وبعث بالمسرحية الى صديقه كولين ، ولكن كولين ارسل اليه يبلغه انه مزق المسرحية لضعف مستواها ونصح له الا يكثر من الكتابة على هذا النحو :

« لانك بذلك تضعف مستواك الادبى حتى لن تجد ناشرا ينشر لك أعمالك ولو قدمتها له على سبيل الهدية » !

وفى الوقت نفسه بلغته أخبار سيئة من ارض الوطن ، فقد استقبل النقاد الدانمركيون دواوينه الأخيرة بحملة من النقد القاسى ، وماتت امه بعد ان ادمنت الخمر وقضت سنواتها الأخيرة معذبة فى مستشفى أودينز ، فعادت مرارة الوحدة والفشل الى حلقه وتسممت اقامته فى أوربا ، وقفل راجعا الى الدنمرك .



فانى ليند

لقد تحمل أدباء كثيرون آلاما لا توصف ، ولكن من النادر ان تجد اديبا تحمل من قسوة النقد ومرارة الفشل ما تحمله اندرسن ، ومع ذلك لم يفقد ثقته بنفسه ولم تفارقه يوما أحلام طفولته ، بل يقينه فى الشهرة العالمية

وعاود أندرسن امساك القلم ، وبدأ يكتب روايته الطويلة « الارتجالى » رسم فيها صورة لنفسه وعلاقاته بأشخاص انتزعهم من صميم الحياة ، ولدهشته استقبلت الرواية بتشجيع وحماس ، ولم تلبث ان ترجمت الى الألمانية ، فشجعه هذا النجاح على كتابة ثلاث روايات أخرى استلهمها جميعا من ذكرياته وتجاربه ، كما كتب عددا من المسرحيات الدرامية حققت ايضا قدرا من النجاح

وكان ذلك ايذانا بغروب نجم النحس من سماء حياته ، فقد بدأ اسمه ينال شهرة أوربية ، وفتحت له الطبقة الراقية ابوابها حتى نزل ضيفا على الأسرة المالكة الدانمركية فى سبتمبر ١٨٤٤ ، وتناول العشاء مع الملكة فى غرفتها .

« ورأيت الدموع تترقرق فى عينيها وانا أحكى لها قصة حياتى الحزينة »

ولكن اندرسن ظل أديبا من الدرجة الثانية لا يمكن ان يطاول عمالقة الأدب الأوربى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، فهل كان هذا النجاح فشلا آخر فى ثوب جديد ؟ وهل تتمخض احلامه فى الشهرة العالمية عن سراب ؟ كان مثل هذه الأسئلة تنهال على راسه كالمطارق وتكاد تضع حدا نهائيا لأحلامه وعناده ، حين فتح له باب المجد على مصراعيه من حيث لا يحتسب .

فقد كان اندرسن حتى ذلك الوقت يحاول ان يقلد غيره .. حاول فى شبابه ان يقلد كبار الشعراء الدانمركيين ، وحاول فى نضجه ان يقلد شكسبير وهاينى وولتر سكوت ، ولكنه لم يحاول الا اخيرا أن يكون هو نفسه .. أن يكون هانز كريستيان أندرسن .

وكان أندرسن الحقيقى يتمتع بقدرة غير عادية فى فهم عقلية الطفل ، ويستطيع ان يعبر عن نفسه على نحو يفهمه الأطفال ، وكثيرا ما كان يجلس بينهم ، وهم يلتفون حوله ، ليحكى لهم حكايات جميلة تنقلهم الى عوالم ساحرة .

وفى عام ١٨٣٥ اصدر اندرسن مجموعة من « القصص الخيالية للاطفال » وكتب الى احد اصدقائه ساخرا « هأنتذا ترانى لا ادخر وسعا فى سبيل كسب الأجيال القادمة ! »

والواقع انه لم يكن يعلق عليها أملا كبيرا بل يراها عملا خاليا من اية قيمة ادبية حقيقية ، وفى العام نفسه أصدر مجموعة اخرى متأثرا بنجاح مجموعته الأولى ، وبدأت نظرته تتغير نحو نفسه ونحو ادب الأطفال ، فأصدر المجموعة الثالثة عام ١٨٣٧ فالرابعةعام ١٨٣٨ فالخامسةعام ١٨٣٩ فالسادسة عام ١٨٤١

ثم توالت حكايات اندرسن للاطفال واحدة وراء الأخرى حتى بلغ عددها ١٥٦ حكاية فى نهاية حياته وكانت تترجم فور صدورها الى اللغات الأوربية ، وتقوم بدور جواز المرور لشهرته فى الخارج

— ٥ —

كانت القصص الخيالية للاطفال « مودة » العصر فهى اثر من آثار النزعة الرومانتيكية التى تدعو للعودة الى الطبيعة وتمجيد الطفل . كان وارذورث مثلا يقول : « الطفل أبو الرجل » ، وكان شيلى اذ قابل طفلا هزه وصاح فيه : « اخبرنى ما الحقيقة ؟ » .

فالرومانتيكية تنظر الى الطفولة باعتبارها المرحلة الذهبية للانسانية وتلتمس لديها الصفاء والحكمة

وفى تلك الفترة كتب الاخوان جريم قصصا خيالية للاطفال ، وكذلك فعل الكاتب الألمانى هوفمان ، ولابد أن هذه القصص وصلت الدانمرك وسحرت هانز كريستيان اندرسن. ولكن اقاصيص اندرسن تنفرد بخاصة لا توجد لدى كثيرين من كتاب الأطفال ، هى تلك الحيوية الفياضة التى لا تجعلها مجرد زخرفة ادبية ، وحكايات على الورق وانما قطعة نابضة من الحياة . فقد كان اندرسن على حد تعبير الناقد هانز بريكس

« يصب فى كل قصة قطرة من دمه ، وهذا هو السبب فى أن قصصه ظلت حية . »

واقاصيص اندرسن لا تتقيد بحقائق الواقع ، بل تحلق فى آفاق أسطورية لا تحدها سوى المعانى الانسانية النبيلة ، وهذا هو الشكل الملائم لأدب الأطفال ، والصادق فنيا لمخاطبة الطفل ، فالأطفال لهم عالمهم الخاص ، وتفكيرهم الخاص الذىيطلقون فيه العقال لأخيلتهم المشبوبة ، بل ان البشرية فى طفولتها لم تعرف من اشكال الأدب سوى الأساطير وبعد الثورة الروسية منع السوفيتحكايات جليفر وجريم والبارون مانشهاوزن على اساس انها خرافات غير صالحة لتغذية الأطفال الذين يجب تنشئتهم على الحقائق الواقعية والقصص الجادة ولكنهم لم يلبثوا ان فطنوا الى خطئهم فى فرض القيود على عقلية الطفل ، واصبح الاتحاد السوفيتى يملك الآن ثروة ضخمة من الأدب الخيالى للاطفال . ومن رواد هذا الأدب الشاعر كورنى شوكوفسكى أو « العم شوكوشا » الذى يحكى قصصا عن اشياء تتحدث ، وحيواناتتصعد الى القمر عن طريق سلم بين الأرض والسماء .. وكان هانز كريستيان اندرسن هو رائد هذا اللون من الأقاصيص الذهبية فى العالم كله بلا منازع

وكان اندرسن يستلهم قصصه الخيالية من مصادر كثيرة .. من ذكريات طفولته وتجاربه ورحلاته والأساطير الشعبية . ومن الطبيعة التى عشقها والتى كان يستطيع ان ينفذ الىاغوار جمالها بنظرته الثاقبة ، فقد كان زواقة للجمال ، بارعا فى تنظيم الأزهار وفهم لغتها ، وكان يقول :

« ان كل زهرة تبدو كما لو كانت تناديني لتحكى لى شيئا ما ، فاذا أنصت اليها حكت لى قصتها بالفعل . »

وتحمل اقاصيص اندرسن مسحة عميقة من الحزن والألم ، وتطلعا دائما الى السعادة والأمل ؛

وحنانا بالغا بالفقراء وذوى الحظ العاثر،كما يتضح فى قصته « بائعة الكبريت الصغيرة » التى تموت فى ليلة عيد الميلاد متجمدة من البرد بعد أن فشلت أعواد الكبريت فى تدفئتها ، وهى تحلم بالمتــع المحرومة منها ، على حين أن الناس يحتفلون ببهجة العيد .. وكانت هذه النغمة جديدة علــى الأدب الدانمركى حتى ذلك الوقت .

— ٦ —

لم يعد اندرسن ذلك الفتى الخام الذى جاء من الريف ، لقد أصبح الآن رجلا مجربا حاد الذكاء ، يستطيع أن يختلط بسهولة بالأوساط الشعبية والأرستقراطية ، ويخلب بحديثه الكبار والصغار وكان يهوى الأسفار والرحلات ، ولا يعتبرها مجرد وسيلة للتسلية والترويح عن نفسه المحزونة بل ضرورة تحتمها طبيعة عمله كشاعر وقصاص . وقد قام اندرسن برحلات كثيرة طويلة بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٧٠ فى مختلف انحاء اوربا وتركيا وشمالى افريقية استغرقت اكثر من تسعة اعوام من عمره واستخدم فى رحلاته جميع وسائل السفر من المشى على الأقدام الى الحمير والبغال الى العربة التى تجرها الخيول الى السفن البخارية البدائية الى أول القطر البخارية ، وكان من اشد المتحمسين لهذه الثورة الضخمة فى وسائل المواصلات والاختراعات الحديثة عامة

واينما كان يذهب اندرسن .. الى المانيــا او ايطاليا أو سويسرا أو سكاندينافيا او انجلترا او فرنسا او اسبانيا او البرتغال أو البلقان كان يجد شهرته قد سبقته الى هناك ، فقــد ترجمت اقاصيصه الخيالية الى مختلف اللغات الأوربية . وصدرت منها طبعات متوالية ، وكان يســتقبل بحفاوة كبيرة فتقام له الاحتفــالات والمآدب ، ويشرب العظماء نخبه ، ويقدم له الأطفال طاقــات الزهر ، وينزل مكرما على أرقى المجتمعــات ، فيختلط بأبطال قصصه الخيالية من الملــوك والملكات ، والأمراء والأميرات ، والنبلاء والدوقات ويسعى للتعرف اليه الوزراء والسياســيون والفنانون والأدباء

وفى احدى جولاته فى الخارج تقدم منه احــد الأشخاص واخذ يعبر له عن سروره البالغ لمقابلته رجلا دانمركيا أى مواطنا للشاعر الكبير هانــز كريستيان اندرسن ! وبهت الرجل حتى كاد يخر راكعا عندما عرف ان محدثه هو اندرسن نفسه .

وكان اندرسن يتمتع بحاسة صحيفة ممتازة ، فكان طوال رحلاته يسجل بدقة وافاضة كل مــا يشاهده ويسمعه ثم يعود ، فينشر مذكــراته فى صورة أقرب الى التحقيقات الصحفية ، كمــا تعرف فى رحلاته على عدد من كبار الأدباء والفنانين المعاصرين ، وانعقدت أواصر الصداقة المتينــة بينه وبين ديكنز وشلينج وسافينى وجريــم ومندلســون وشــومان وليست وفاجنر وهــاينى وهوجو وبلزاك ولامارتين والفــريد دى فينى ، وغيرهم

ولكن علاقة واحدة كان لها ابلغ تأثير فى نفســه وحياته ، واضافت الى قلبه اعمق جراحه جميعا ، هى علاقته بالمغنية السويدية الشابة جينى لينــد .. التقى بها لأول مرة عندما زارت كوبنهاجــن فى عام ١٨٤٠ ، وكانت صغيرة وجميلة وفنانة شهيرة ثم عاد والتقى بها بعد ثلاث سنوات فى زيارتهــا الثانية ، ونشأت بينهما صداقة قوية تحولت الى حب عارم من اندرسن .. حب من نــوع غريب يمتزج فيه التقديس والصداقة والشــفقة « كنت أعرف أنها ليست سعيدة وانها قاست أيامــا مريرة سوداء » ثم التقيا مرة ثالثة فى المانيا قرابة انتهاء عام ١٨٤٥ . ويحكى اندرسن كيف ســافر خصيصا لها فى المانيا ، وكان يتوقع أن تصله دعــوة منها ليحتفلا معا بليلة عيد الميلاد ، وكيف قضى تلك الليلة وحيدا شقيا بعد أن تجاهلته جينى لينــد ، ثم لما علمت جينى الرقيقة بوحدته وشقائه فى ليلة عيد الميلاد ، دعته لقضاء ليلة رأس السنة معهــا حيث غنت له وحده ، ثم افهمته أنها لا تستطيع أن تقدم له أكثر من صداقتها

والتقيا بعد ذلك فى فيمار حيث زارا قبــرى جوتة وشيللر . وكتب فيهما الشــاعر النمسوى روليت قصيدة يمتدح « الشــاعر الدانمركى والعندليب السويدية » .

وكما ينتهى الحب من طرف واحد دائمــا باصطدام مع الواقع وتحليق فى الخيال ، لم تلبثان انتهت اكبر تجارب اندرسن الغرامية بعد أن الهمته اروع أعماله الأدبية « العندليب » و « المــلاك » و « تحت شجرة الصفصاف » وكتب اندرسن فى مذكراته يقول : « عن طريق جينى لينــد عرفت

قداسة الفن ، وتعلمت معنى التضحية بالنفس فى سبيل هدف أنبل ، ولم يكن لأى كتاب او اى شخص من التأثير فى نفسى مثلما كانت جينى ليند » .. ومنذ ذلك الحين أبعد عن ذهنه نهائيا فكرة الزواج ..

— ٧ —

كان اندرسن ضئيل الاهتمام بالسياسة ، فلم يفطن الى عوامل الشقاق بين المانيا والدانمرك ، بل ظل شديد الحب والاعجاب لألمانيا ، فهى أول دولة اعترفت به كشاعر وأديب عظيم ، ومنحته من التمجيد ما لم تمنحه اياه بلاده ، وكان اعز أصدقائه يعيشون فى المانيا ، واخلص قرائه من الأطفال الألمان ولكن عندما قامت الحرب بين المانيا والدانمرك عام ١٨٤٨ كان على أندرسن أن يحدد موقفه ، واختار بدون تردد الوقوف الى جانب وطنه ومواطنيه ، وكتب مجموعة من الأشعار الوطنية الهبت حماس شعبه وما زالت تلهبه حتى الآن . ومنها قصيدة مشهورة أصبحت بمثابة النشيد القومى الدانمركى تبدأ بالصيحة المجيدة « فى الدانمرك كان مولدى » وسرعان ما وجد نفسه رمزا وطنيا ، وأصبح اسمه من اكبر أمجاد الدانمرك فى الخارج ، وصالحته بلاده نهائيا ، ومنذ ذلك الوقت لم تضن عليه بالتقدير والتكريم ، ومنحه الملك لقب مستشار الدولة

فأين هو الآن من ذلك الطفل اليتيم الفقير الذى كان يلهو بجانب أمه الغسالة على شاطىء نهر أودينز ؟

انه كلما يستعرض صور حياته يراها اشبه باحدى قصصه الخيالية ..

« ان حياتى تبدو فى نظرى كاحدى قصصى الخيالية فى امتلائها بالأحداث والمتناقضات .. لقد جربت الفقر والوحدة وتقلبت فى الترف والنعيم ، وذقت التحقير والتكريم »

ولذلك فقد نشر أندرسن قصة حياته بقلمه تحت عنوان « قصة حياتى الخيالية » عام ١٨٥٥ ، ثم أكملها عام ١٨٦٨ بناء على رجاء ناشره الأمريكى . وكان من الطبيعى — من الناحية الفنية على الأقل — ان يجعل احداثها تنتهى فى يوم ٦ من ديسمبر عام ١٨٦٧ .

ففى ذلك اليوم عاد اندرسن بعد غيبة طويلة الى مدينته القديمة أودينز .. كان شيخا فى الثانية والستين من عمره ، وكانت أودينز قد تغيرت تماما شوارعها ، حدائقها ، كنائسها ، منازلها ، كلها تبدلت وتجددت ، وكل أصدقائه القدامى رحلوا أو ماتوا ، حتى انه لم يعرف شخصا واحدا فيها ، ولكن المدينة التى اتسعت ونمت كانت تذكر ابنها جيدا ، فعندما وصل اليها ، وجد فى انتظاره احتفالا كبيرا ، منحته فيه أودينز شرف المواطن الفخرى ..

وفى المساء ، وقف اندرسن فى شرفة دار البلدية يطل على الميدان الكبير ، على صدره ارفع الأوسمة والنياشين ، ويحف به عظماء الدولة ووجهاء المدينة ، وكانت الأضواء مضاءة فى كل شبر فى المدينة .. الجموع تهتف باسمه رافعة المشاعل ، والألعاب النارية تنطلق فى السماء ، وعلى باب كل بيت مصباح مضاء ، وفى كل نافذة شموع تتأود . كانت أودينز تبدو كماسة تتلألأ فى فحمة الليل وعندئذ اغرورقت عينا اندرسن بالدموع .. وتذكر « نبوءة » العرافة العجوز ..

— ٨ —

عاش اندرسن بعد ذلك ثمانى سنوات مخلدا الى الهدوء والتأمل ، ولكن صحته اخذت تتدهور فكان يشكو ألما مستمرا يعطله ويقلقه . وفى عام ١٨٧١ انهارت صحته ، وفقد القدرة على الكتابة ، ولكنه ظل محتفظا بحيويته الخلاقة ، فكان يقضى أوقاته فى سرير المرض يقص الصور المختلفة ، ويلصقها بعضها الى بعض فى لوحات تحكى قصصا خيالية ليشبع رغبته فى الخلق الفنى .

وفى ٦ من أغسطس ١٨٧٥ مات هانز كريستيان اندرسن متأثرا بسرطان الكبد عن سبعين عاما لم يتزوج خلالها ، ولم يعرف طعم الاستقرار العائلى ، وانما كرسها كلها للشعر والأدب والفن ، تاركا عشرات القصص الخيالية كشموع ذهبية فوق قبره لا تنطفىء ابدا بل تشع نورا للبشرية فى كل زمان ومكان .

المراجع

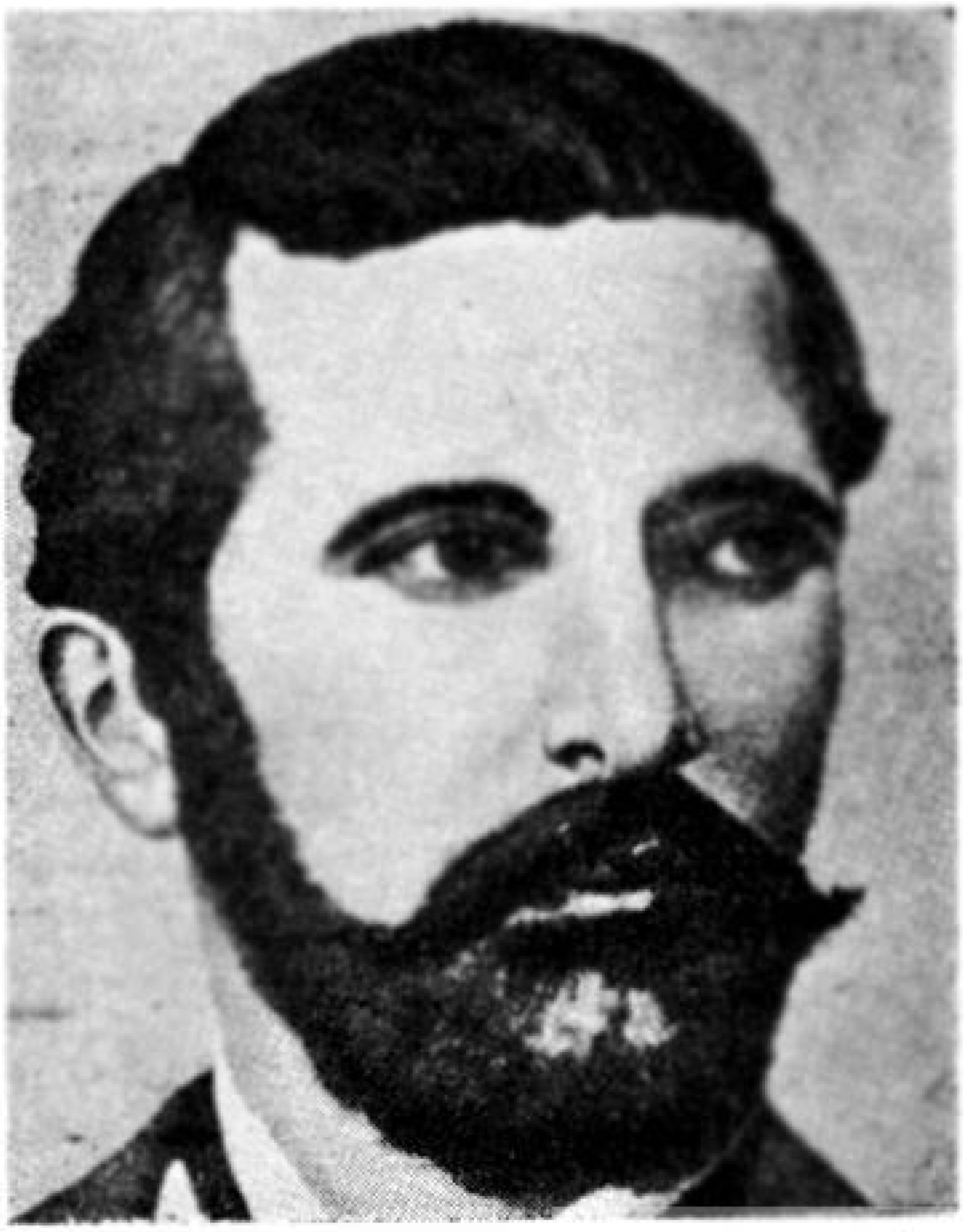
(١) هانز كريستيان اندرسن
تأليف رومر جودن
ترجمة حسين محمد القبانى
« الألف كتاب » (١٧١) أدب (٤٠)

(٢) *Hans Christian Andersen, his life and work. Published on the 150th Anniversary of his Birth. Copenhagen : Det Berlingske Bogtrykkeri, 1955.*

(٣) *Hans Christian Andersen, The Danish Fairy Tale Poet. by : Bo Gönbeck*

بابلونيرودا

شاعر من شيلى



فى عام ١٩٣٦ اضطر شاعر كبير استطاع ان يكتب اسمه فى سجل الخلود كشاعر عملاق من أبرع الشعراء ، وكمكافح ومناضل وقف فى شرف مدافعا عن مصالح الحرية والديمقراطية ..

اضطر أن يترك بلاده « شيلى » التى أحبها ، حتى الأشياء السيئة فيها .. ليهرب من وجه السلطة التى جعلت الحياة فى بلاده جحيما ..

وفضل الشاعر الكبير « بابلونيرودا » ان يبقى فى مدريد ، التى كانت حافلة بالصراع بين أنصار الحرية والديموقراطية فى العالم ، وبين انصار الحركة الفاشية الزاحفة بجحافلها السوداء على كل أوربا ..

وفى قلب مدريد عاش الشاعر ليهب كل لحظة من لحظات عمره لتاريخ هذا النضال ، نضال الشعوب من أجل الحرية والعدالة ــ هذا النضال الذى ولد تحت سماء اسبانيا ..

وظل نيرودا فى هذه المدينة ، حتى انتهت المعركة وعاد لبلاده ليناضل من جديد ، الا أن الحكومة راحت تطارده ، فخرج الى أوربا .. الى فرنسا .. ليواصل رحلة الكفاح الأبدى من أجل الحرية والديمقراطية ..

وقد بدات هذه الحياة الممتلئة بكل انواع النشاط الفنى والوطنى فى عام ١٩٠٤ ، فى مدينة جنوبية صغيرة تدعى « توميكو » بمقاطعة كوتان فى شيلى التى تمتد بين جبال الاند فى أمريكا الجنوبية والمحيط الهادىء ــ عندما قدمت على المدينة اسرة صغيرة تدعى أسرة « نفتالى ريز » .. قدمت بطفلها الصغير بابلو ، الذى لم يكن قد تجاوز الأشهر القليلة من عمره بعد ..

بين أحضان هذه المدينة الصغيرة ، المسماة « توميكو » بدات حياة الشاعر .. فى شيلى الحبيبة .. أم الشاعر العظيم !

وكان الشاعر منذ نعومة اظافره يبحث لنفسه عن « طريق » ..

يبحث عن الوسيلة التى يعبر بها عن الطاقة الهائلة المختزنة فى اعماقه ، والتى تبحث عن متنفس لها !

لقد ماتت أمه وهو صغير ، وكانت طيبة ، أما أبوه فكان موظفا صغيرا فى السكك الحديدية ، التى كانت طرقاتها قريبة من بيتهم ، والتى كان يسمع بابلو جلبتها ، كموسيقى هادرة رائعة ، تهز قلبه وتحرك مشاعره .. صفير القطار .. وصوت

"جئت لأغني فلتغنوا معي"

بابلو نيرودا

بقلم : عبد المنعم صبحي

العجلات .. ونداءات السائقين .. والعـــربات الخشبية الطويلة .. وفى مقدمة كل هذا عودة أبيه فى المساء ، تفوح منه رائحة الزيت والبخار والفحم :

وفجأة طرقت الأبواب
انه والـــدى :
قواد السكة الحديدة يحيطون به
وعمالها الملتفون بمعاطفهم المبللة يملئون البيت بخارا ومطرا
والتقارير المبحوحة ، تكتسح غرفة الطعام
والزجاجات تفرغ
وتتناهى من أولئك الأحياء ، الانات
وآثار الجراح المربدة ، والناس الفقراء
كأنها منبثقة من منطقة منعزلة
تعيش فيها الالام

ان انطباعات الطفولة الفوارة القوية ، التى ظـل نيرودا زمنا طويلا ، يحسب أنه قد نسيها تماما ، والتى عادت بعد أن مر عهد الهذيان والأحـــلام ـ هذه الانطباعات ، هى التى سيرويها فى الجـــزء الأخير من ملحمته الشعرية « النشيد الشامل » ..

ومثلما أعجب الشاعر «أندريه ادى» بأبيه فى طفولته ونسج حوله القصائد والأشعار، أعجب نيرودا ايضا بأبيه ، وكتب فيه القصائد . وكان يحب الخـــروج معه ... فى جولاته فى السكة الحديدية .. ليـــرى القطار ، والدخان ، والنـاس ..

لقد عبرت طفولتى من محطة الى محطة
عبرت الخطوط ، وقصور الخشب الجديدة
والبيت المنعزل الذى تكاد الحيوانات تكون حارسة له
والتفاح ذا العطر الفائق الوصف
لقد كنت صبيا هزيلا ، تنعكس على وجهه الشاحب
ظلال الغابات المقفرة والكهوف

ونظر نيرودا بعينيه فيما حوله .. الى شـــيلى الحبيبة ..

الى نهر البيوبيو .. الذى ينساب فى هدوء ..

والى غابة النيولول الرائعة ، التى تبعث عـــلى الحلم والغناء .

والى الناس فى بلاده ، كل الناس ..

واى معنى لأن يكون الانسان شاعرا ، اذا لم ينهل شاعريته من هذا الينبوع الصافى ؟

من دمه ..

من بيئته ..

من هذا الاتحاد الكلى ..

بذاك الذى كانه من قبل ، والذى امتد عبـــر السنين ، فكانته الآن ..

لقد قال رامبو :

« لقد ورثت عن أجدادى الغاليين (١) زرقة عينى الضاربة الى البياض ، والمخيخ الضيق ، وعدم الخبرة فى النضال . وانى لأجد أن لباسى همجى كلباسهم ، ولكننى لا أدهن شعرى بالسمن مثلهم »

وأفكر فى رامبو الصغير .. يلاحق مشدوها ، بعيون ذاهلة ، عبر العصور هذه الصورة الأولى : « ليت لى أسلافا ، ينتهون الى نقطة ما من تاريخ فرنسا . ولكن . أواه .. ! ليس لى شىء من ذلك قط » !

ولكن الأمر يختلف بالنسبة لنيرودا ..

يكفيه ان يمد يده قليلا .. نحو الماضى ، ليلامس ارض اجداده الطيبة ..

حقيقة ان ارض بلاده عجفاء .. وشعبها فقير مسكين .. !

وحقيقة ان بلاده بلاد البؤس والشقاء .. والمطر المثلوج والرياح الباردة ..!

غير انه يعرف ، ان فى داخل بلاده كنزا دفينا .. وان فى قلب شعبه حلما كبيرا ..

ومن اجل هذا لم يغمض نيرودا عينيه .. ولم يتجاهل اسلافه .. هؤلاء الذين ، حرص على ان ينتمى اليهم :

لم يكن لابائى الاروكانيين (٢) خوذ من ريش لماع
ولم يكونوا ينامون على أزهار الأعراس
ويغزلون التبر للكهان
لقد كانوا صخرة ، وشجرة ، وجذور آجام منحنية الهام
وأوراقا كالحراب
وأسنة من حديد باسل

ان نيرودا يحلم ..

عيناه تتفتحان ، عن امل كبير ..

امل أن يرى بلاده حرة تبتسم ، بدون الم ، وبلا دموع ..

انه خيال أيام كالعوسج ، والفضلات !

على حين فى الوقت نفسه تتقدم الحضارة فى كل مكان على ظهر الأرض ..

ونيرودا من خلف نهر « البيوبيو » يرنو بعينيه .. الى ثقافات .. وشعوب تنهض ..

من وراء شيلى .. من وراء بلاده البعيدة القريبة !

انه يريد لأمته ، ان تستيقظ ، ان تتقدم .. ان تلحق بالركب الكبير ..

وبلاده برغم فقرها ، غنية ..

غنية بثروة عظيمة : الحرية ــ ذلك الغنى الذى عناه « ايرسيلا » ، ذلك العجوز ، الذى اشترك فى غزوة فيليب الثانى ..

ان نيرودا احب شيلى .. بكل صدق ..

واحب شعبه .. بكل عمق ..

ولذلك تمنى لو جاء يوم يرى فيه الابتسامة على شفاه الصغار والكبار .. ابتسامة حلوة كالزهور فى الربيع .. كالشلالات الهادرة .. كوجوه أطفال بلده ..

وطفولتى احذية مبللة !

ان انتاج الشاعر الشيلى فى شبابه ــ فى الواقع ــ وربما كان قبل كل شىء ، مرآة صادقة لطفولته الخصبة ، فى غابة نيولول ، وصورة لعطلاته التى كان يقضيها هناك فى « بيير تاسا سافيدرا » .. هناك حيث يبدو كل شىء حلوا رائعا ، يبعث على الحلم والتفنى .. والاحساس بعالم جديد .. هذا الجمال الفائق ، الذى انطلق فى البحث عنه يوما « شاتوبريان » و « برناردان دوسان بيير » .. ليجعلا منه عنصرا من عناصر الرومانتيكية .

وبين احضان هذه الغابة الرائعة ، التى ترعرع نيرودا بين اغصانها ، وتحت ظلالها .. ولدت عشرات القصائد :

لقد رايت الاشجار اول ما رايت
والوديان التى تزينها الاشجار
والجمال البرى ، والارض الرملية
والغابات الملتهبة
والشتاء الطاق وراء العالم
وطفولتى احذية مبللة
وجذوع محطمة فى الاجمة
نهشتها النباتات المعرشة

١ ــ لقد كان الغاليون ، أشد أهل زمانهم سلخا للحيوانات ، وحرقا للاعشاب ، وأكثرهم غباء .. وعنهم ورثت الوثنية ، وحب الاثم .

٢ ــ الـ « روكان » : هم الهنود البلهانش ، الذين كانوا يسكنون شيلى قديما ، والذين منهم انحدرت شيلى الحديثة ، وهم الذين ثبتوا أمام الغزاة ، من الانكا ، والشماليين والايبيريين

ان هذه الصور التى يرسمها نيرودا ، ما هى فى الواقع ، الا انعكاس فى النفس ، لعالم ما زال فى فجر تكوينه .. عالم مفعم بالروعة والعظمة ، التى يبدو أنها تتخطى القدرة البشرية ، وتشدها اليها ..

لقد اتحد نيرودا مع عناصر هذا العالم . وشد اليه شدا ، حتى انه قد اعتبر نفسه ابن الطبيعة البكر :

يا أميركا ، يا ممرا من الاشجار
أيتها الزهرة البرية ، النابتة بين البحار
انك تهدهدين ، من القطب الى القطب
كنزك الاخضر : غاباتك الكثيفة

ان نيرودا يرى الطبيعة بذاتها ولذاتها .. دونما تعقيد أو اضافة ..

وهو يرى ذلك ، لأنه انسان واقعى ، لم ينبت من عالم مجرد ..

وتلك الأسباب – أسباب « مومونمبو » ، التى تطلبها الشاعر فيكتور هيجو عند الرمز التعبيرى فى لغة الناس – تلك الأسباب اخذت ، عندما قيض لنيرودا أن يعرف بها فى قصيدته « ذرى ماكوبيكو » .. أو فى قصائد اخرى .. اخذت فوق قيمة الرمز قيمة الطبيعة على حقيقتها ، الطبيعة بذاتها،ولذاتها فحسب ..

لقد امتص نيرودا كل ما حوله فى الحياة ، فى أيام طفولته الأولى ..

كل شىء .. كل شىء زاخر بالحياة ، نابض بحركتها الدائبة دوما ..

ولقد ترسبت فى مخيلته آثار هذه الامتصاصات الأولية ، ولونت غناءه فى مراحل شبابه .. وبدت واضحة كل الوضوح .. فى ذلك الخفر القروى المتوحش .. والرنين الغريب ، الشبيه برنين الأغنيات الشعبية العاطفية ، حيث تنتغم طويلا الكلمات .. وحيث تتجمع قافلة من الصور الفنية الخفية التى لا حصر لها .. فنون بسيطة .. غجرية ساذجة .. ثائرة حلوة .. وكلمات يصاحبها القيثار .. عالم من الكلمات الحلوة الطرية ، طفت عليها الأنغام الرائعة ..والموسيقى التى تعيش وتتنفس فى قلب نيرودا،بكل ينابيعها السيالة ..

وقوة الشعر الشعبى .. الحى النابض – والذى يعرف بـ « الجوشيسكى » (١) :

لقد رأيت ظلا ووجوها ترتفع كالنباتات
حول جذورنا
وأقارب يصدحون بالاغانى فى ظل شجرة
ونساء مختبئات فى الظل
وأسلحة رجال
وعدوا بصنع النور
وليالى حنق باردة
وكلابا تنبح

حدثنى يا بيوبيو :

لقد كان هناك بذرة تغفو ..

بذرة تغفو فى مواسم الزرع على الأرض ..

لقد كان هناك ذلك الطفل الصغير ، الذى يسير على الضفاف الرائعة . .

لقد كان هناك ذلك التاريخ الطويل ..

فليتحدث الصغير .. ذلك العملاق الرقيق الذى ينساب فى هدوء :

.. ولكن حدثنى يا بيوبيو
ان كلماتك هى التى تنزلق فى فمى
هذا الغناء الممزوج بالمطر والأوراق
لم يرنى احد وانا طفل
ولكنك انت كنت تقص على
حكاية بزوغ النهار من الارض
حكاية السلام العتى ، سلام مملكتك
والفأس الدفينة مع السهام المحطمة
تقص على ما قصته عليك أوراق القصب
فى مدى الف عام
ثم رأيتك بعد ذلك تلقى بنفسك فى اليم
متشعبا الى صدور وأفواه
عريضا ، مزهرا (٢)
تتمتم حكاية ، لونها لون الدم

ان هذه الأبيات تكمن فيها رقة غريبة نادرة .. قلما تتوافر الا عند نيرودا ..

وهى ظاهرة مميزة لشعر نيرودا ، سواء فى الشعر العاطفى أو فى شعر المقاومة ..

---

١ – نجد ذكر هذا فى قصة نيرودا « كأس الدم »
٢ – النشيد الشامل – الجزء الاول من قصيدة « الصباح على الارض »

لكن الكثير من النقاد بالفوا فى تصوير وتحليل هذه الرقة .. وبالفوا فى ربطها بحركة ادبية معينة

والكثير قد حاولوا ربطها بالحركة السيريالية .

وهذا خطأ – بلا نزاع – فاننا لا نستطيع أن نربط مظهر الرقة عند نيرودا بالحركة السيريالية ، لأنه – بادىء ذى بدء – لا يستخدم الصورة الشعرية ، وفقا لما يسميه أراجون « الصورة المذهلة » . .

صحيح أن السرياليين استطاعوا فى وقت ما ، ان يجدوا فى آثار نيرودا ما ينشدونه ، وما يرمون اليه ، كما وجدوها فى أفكار « سان بول رو » مثلا .. لكننا اليوم ، يجب القول بأن التأويلات السريالية لسان بول رو ، تبدو قديمة أكثر من اللازم !

لسواى ستكون ، لسواى :

ونيرودا ليس من أولئك الشعراء الذين يقولون اى شىء ..

وليس من أولئك الذين يتكلمون من أجل الكلام فحسب !

انه عندما يتكلم ، يقول شيئا ..

وشيئا قويا ، يهز الملايين .

ان نيرودا يرفض العالم كما هو ، بمعنى أنه يرفض أن يستسلم ، ويضيع فى غمرة الكون ..

وهو يسخر من هؤلاء الذين يستسلمون بلا مقاومة ، ويقولون اى شىء ، يستسلمون بلا مقاومة وفقا لما سماه رامبو « تجربة أنطوان » ، ويرفضون العالم كما هو . لقد كان على نيرودا أن يناضل ضد قلبه ، مجابها العالم بهذا الرفض ، الذى تميز به خيرة المفكرين والكتاب ، فيالنبل قلبه ! ويالعظمة احاسيسه ! فان من كان يقول كما قال عام ١٩٣٠ : « ان ما لا يمس احساسى ، لا يثير اهتمامى » .. لا يحملنا على اتهامه فى احساسه .. بل على اتهام العالم .. العالم وحده ..

« أنا لم اعد أحب » .. هذا ما قاله نيرودا يوما ، وهو يتحدث عن حبه فى ديوانه « عشرون قصيدة حب ، واغنية يائسة » :

لسواى ستكون ، لسواى
كما كانت من قبل لقبلاتى
وسيكون لسواى صوتها ، وجسدها النقى
وعيناها الرانيتان
أنا لا أحبها الآن ، هذا صحيح ، ومع ذلك ربما أحببتها
عجبا ما أقصر عمر الحب ! وما أطول أيام النسيان !
فى مثل هذه الليالى كنت أحتويها بين ذراعى
ولكن نفسى اليوم كسيرة لأنى أضعتها
أضعتها ، وان كان هذا الالم هو آخر ما سببته لى من الالام
وهذه القصيدة هى آخر ما غنيتها من أنغام

ان ما يود نيرودا أن يقوله ، يقوله كما يفهمه .. وببساطة ، وبدون تعقيد .. مشحونا بصدى هذا العالم الذى ننتمى اليه ..

ولذلك كان صوته قويا ، وهو ينشد :

أنا أكتب من أجل ارض لما تجف
من أجل ارض ما زالت نضيرة بالزهر واللقاح والطين
أنا أكتب لفوهات البراكين ، ما فتئت قبابها الكلسية تنعكس بالقرب من الثلج النقى
فلقد ادركت فجاة ، ما ينوء به البخار المشبع بذرات الحديد المتصاعد
المتصاعد من اللجة ..

ان الشاعر الشيلى يكتب لهذه الأشياء ..

العناصر الأولية التى هى منبته الأول ..

انه يجتاز بلا توقف طريقه ..

محطما .. ومتقدما الليل السابح ، حاملا الزمن نحو النور ..

انه يعكس الصور الخفية .. ويصعد الى الشلالات .. ليبغ منبع الأنهار ..

حيث تنتثر الورود .. الورود المفمضة التى لم تتفتح بعد ..

وحيث أقمار خضراء جديدة تضىء عوالم جديدة

الرحلة فى حياتى :

ان صورة الشاعر الفرنسى بول ايلوار ، وهو يطوف بالعالم ، فى رحلة تستغرق عاما كاملا ، ويعود بعدها محتفظا بكل ما راى فى قلبه ، لدرجة لا نستطيع فيها أن ننسب اية قصيدة من قصائده الى هذه الرحلة – هذه الصورة هى التى سيطرت على الشاعر الشيلى فى سنوات عمره ، ما بين العشرين والثلاثين .. اى ما بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٣٤ .. انها تلك الصورة الدقيقة المحسوسة « للرحلة » ، كما تخيلها بودلير .. فى قصيدة من أجمل قصائده

الأخيرة ـ التى جاءت انعكاسا لرحلته فى المناطق الاستوائية

لقد كان نيرودا أيضا ذلك الرحالة ..

فما كادت سنوات دراسته تنتهى من جامعة « سانتياجو » ، حتى ذهب الى رانجون ، قنصلا عن بلاده .. ولعل تعيينه فى هذا المنصب قد أتاح له ظروف الرحلة ، وفتح له « الطريق » لعوالم جديدة ..

وفى « رانجون » .. بدأ يكتب مؤلفه «الاقامة على الأرض Residence on the Earth

وبعد عام من بقائه فى هذه المدينة ، عين قنصلا عن بلاده فى سيلان

وفى عام ١٩٣٠ ، ابتدا يطوف بعدة مدن ، اشتغل فيها مندوبا دبلوماسيا عن بلاده .. فذهب الى سنغافورة .. ثم الى جاوا .. ثم الى الأرجنتين . ثم الى برشلونة .. وأخيرا استقر فى مدريد ..

● عيونك يا مدريد :

ونظر الشاعر حوله ..

انه فى اسبانيا العتيقة ..

فى مدريد ..

أجل .. بعد أن طرد مليكك .. وجاءت حكومة الجمهورية الجديدة ، التى قامت بعد انتظار !

أيها الحلم الرائع ..

حلم ١٩٤٨ ـ الذى استعادته سلالة دون كيشوت ..

أيها الوهم المرتبط بالحقيقة .. ان الشر هناك ينتظر السانحة ..

هذا الأمل .. يود الشعراء أن يجسدوه ، وان يعطوه الصوت والملامح !

ان نيرودا كشاعر يهب حياته لهذا المجد..ويقف فى المقدمة ..

وفجأة دوى قصف المدافع ..

عام ١٩٣٦ ، ومدريد خائفة .. ترتعش كطفلة فى المطر !

وحلقت الطائرات فوق اسبانيا الآمنة .. !

واشتعلت مدريد بالنيران .. والبارود !

لقد بدأت حركة التمرد الفاشية ضد الحكومة الجمهورية الجديدة ..

واسرع هتلر وموسولينى ، ليمدا المتمردين بالسلاح والعتاد ..

وبدأت بذلك الحرب الأهلية فى اسبانيا . لم تكن هذه معركة اسبانيا وحدها ، بل كان من حظ اسبانيا العسير أنها اختيرت لتكون ارض لقاء دموى بين انصار الحرية والديمقراطية فى العالم .. وبين انصار الحركة الفاشستية فى كل أوربا ..

ورأى الشاعر بأم عينه كل هذا ..

رأى الأطفال تسيل منهم الدماء فى شوارع مدريد .. وسمع بأذنيه صرخات المعذبين ..ورأى كيف تداس كلمة الشرف فى يسر .. وسمع صراخ شعب اسبانيا ..

وبكى نيرودا طويلا ..

بكى من أجل الشعب المسكين .. ومن اجل مدريد ..

مدريد الآمنة التى انقلبت فى يوم وليلة الى دماء .. وبارود .. ودموع !

كانت عيونك يا مدريد ما يزال يرهقها النعاس
فدافعت عن نفسك ببندقية عتيقة وأحجار
وكنت تركضين فى الشوارع تاركة وراءك
آثار دمك المقدس ..
وعندما غار سيفك المقدس فى الثكنات
المظلمة ..
وفى الهياكل . هياكل الخيانة ..
لم يكن هناك سوى صمت فجر طويل
ونقطة مكرمة من الدم على مبسمك

وهكذا أقسم الشاعر الشيلى أن يغنى بشعره لجحافل الحرية الممزقة الشهيدة ..

وأن يخاطب الناس فى كل العالم . ويدعوهم للاستيقاظ ..

ان نيرودا يضرب صفحا عن حقيقة أنه يمثل حكومة أجنبية فى اسبانيا ، ويشترك فى المعركة الكبرى ، كانسان يحس بمسئوليته تجاه الناس ، من اجل الدفاع عن الحرية . والديمقراطيةوالسلام

.. وهذه مسئولية المفكر المناضل .. وفهمه الصحيح للامور .. « الا يفصل مطلقا بين الفكر والعمل .. بين الشعر والبندقية »

لماذا لا يتغنى شعرى بالأحلام :

وانطلقت حنجرة نيرودا تغنى ..
وتساءل الناس ، أين أغانى نيرودا الرومانسية ؟ أين أغانى الخريف .. والأوراق الذابلة .. واحلام الربيع .. ؟

فيقول نيرودا لهم جميعا : انه كان يعيش فى حى هادىء من مدريد .. مع الأجراس والأشجار والساعات الدقاقة .. وكان له منزل يدعى « بيت الأزهار » .. منزل جميل فيه كلاب واطفال .. وفى صباح احد الأيام اشتعلت النار فى كل شىء .. وتدفق الجمر ليلتهم الناس .. وكل شىء :

ستسألون لماذا لا يتغنى شعرى بالأحلام
والاوراق والبراكين الجبارة فى أرضى
مولدى ؟ ......

تعالوا انظروا الدم فى الشوارع
تعالوا انظروا ....
يا أفاع ستمقتها الأفاعى
لقد رأيت دم أسبانيا ينصب امامك

ولم ترض حكومة نيرودا عن موقفه .. !

فما لبثت أن طردته من خدمتها ، لكنه لم يضعف ولم يتردد .. بل ازداد صلابة على صلابة ، وضراوة على ضراوة ..

ولقد أعجب الشاعر أراجون بموقف الشاعر الشيلى ، حتى انه كتب يقول ذات يوم :

« لقد تعالى صوته فى السنوات التى سبقت العاصفة فى أسبانيا ، تعالى بجزم متواضع هو جزم العبقرية . ولم يكن شعره أول الأمر قوى الجرس بل كان كالتخمة التى تمتد رويدا رويدا ..وفى هذا الشعر كان الكون بأسره يدون شيئا فشيئا ، الكون فى واقعه . لا كون الخيال والوهم : المواد التى هى أكثر تفاهة والتى هى غبار الكون ، وعناصر الأشياء والأحجار والنباتات ، وهذا القطن الخفيف الذى يتطاير مع الربيع من بلد الى بلد،والمعادن ،والأرض، والعصافير .. عشرون قصيدة حب،واغنية يائسة .. محاولة الانسان اللامحدود .. المقيم وامله .. المقام فى الأرض »

وهذه الكتب توضح انتاج نيرودا .. وانصهار بوتقة تجربته الشعرية وتطورها .. ومن أجل هذا أخذ نيرودا مكانه بين أولئك الشعراء المحدثين بعد الحرب ، الذين أعادوا النظر فى الجمالية على طريقة رامبو .. ومايكوفسكى .. ولوتريامون ..

مرحلة هامة فى شعرى :

ان الحرب الأهلية الاسبانية كانت نهاية مرحلة فى حياة الشاعر نيرودا وبداية مرحلة جديدة ..

مرحلة ادرك فيها نيرودا أن كل فن شعرى يرتكز فى الواقع على موقف من الانسان ..

ومع ادراكه هذا ايقن أنه قد أصبح الانفصال بين « العمل والحلم » الذى أدركه العالم مع الحركة الرومانسية ، والذى استوفى اغراضه لمسوغات أوسع وافضل ـ هذا الانفصال اليوم أصبح نسيا منسيا فى الانسجام القائم بين الشعراء وبين عالم يوشيه الرجاء والأمل .. وهذا جعل نيرودا يشق طريقه ، بشكل اكثر جراة نحو واقعيته .. واقعية لا يقوى شىء فى الدنيا على ابعاده عنها ، لأنها القلب النابض للشعر الحقيقى ، ولأنها تجمع بين سذاجة العبقرية ومعنى الفكر الانسانى العميق ،ولأنها تؤمن بالانسان وتخاطبه فى كل مكان :

أيها الانسان أنا أعرفك وان لم ارك
وأتحدث عنك فى صدق واجلال واعزاز
أنا أكتب للشعب برغم انه لا يستطيع
أن يقرأ شعرى بعيونه الهلكى ..
فستأتى اللحظة التى يبلغ فيها أسماعه
سطر هو الريح التى تزلزل حياتى
عندئذ سيرفع الفلاح الساذج عينيه
وسيبتسم عامل المنجم وهو يكسر الأحجار
سيرنو الى قصائدى ....
وربما قالوا جميعا :
لقد كان صديقا لنا ..
هذا يكفينى .. انه التاج الذى اشتهى

وعاد الشاعر :

وفى عام ١٩٣٩ عاد الشاعر الى بلاده ، بعد هزيمة قضية الجمهوريين فى اسبانيا

وبرغم هذا لم ييئس ، ولم يصبه القنوط .. بل غامر بكل قلبه وروحه فى خضم الحياة فى بلاده ، حتى تمكن من أن ينجح فى عام ١٩٤٣ فى الانتخابات ويرشح كعضو لمجلس الشيوخ فى بلاده .. وفى الوقت نفسه تم انتخاب « جوزاليس فيدولا » ـ الذى أوصله الديمقراطيون فى شيلى الى الرياسة

ولقد كان أول تصرف من تصرفات فيدولا ، انه أمر بوقف نيرودا عن العمل . وطالب بالتحفظ عليه .. لكن نيرودا أفلت وظل مختفيا فى داخل شيلى ..

واستمر القلق على نيرودا زمنا طويلا ..!

ووصل نيرودا فى أحد الايام الى فرنسا .. فوجد فى باريس البلد الذى ينهل منه ثقافته مكانا ... وكان يحمل معه حين حل بها «النشيد الشامل» ..

وظل نيرودا مختفيا .. بعيدا عن بلاده .. يعذبه ويضنيه الم الفراق ..!

يتنقل من مدينة الى مدينة .. ومن باب الى باب :

عبر الليل الواسع الجلباب
عبر الحياة كل الحياة
من الدموع الى الأوراق
ومن زى الى زى
كنت أسير فى تلك الايام الحالكة
لقد كنت الطريد الذى تلاحقه الشرطة
وفى الهنيهة الصاخبة ، وعمق النجوم المستوحشة
اجتزت مدنا وغابات وحقولا ومرافىء

● ابراهام الحطاب :

وفى يوم ما خرج نيرودا على العالم بملحمته الرائعة ..

النشيد الشامل .. الذى يعتبر الاستجابة المكتملة من الشاعر لتاريخ أمريكا وحاضرها

لقد قال نيرودا نفسه عن النشيد الشامل :

« ان كثيرا من الكتاب الآخرين اعتقدوا أن من واجبهم أن يشرحواالمدلول الجغرافىوالقومى لبلادنا . أمريكا.اما انا فكانتغايتى توحيد قارتنا واكتشافها والعثور عليها من جديد وافهامها للناس »

ومن أجل تحقيق هذا الهدف الشامل للشعر وتأكيد ايجابيته .. راح نيرودا يستعرض تاريخ شعوب أمريكا فى كفاحها من أجل الحرية ، والديمقراطية ، والسلام ... ثم يختتم هذه الرحلة الطويلة فى قصيدة رائعة سماها : « فليستيقظ الحطاب » ـ اشارة الى الزعيم الأمريكى « ابراهام لنكولن » ، المعروف باسم ابراهام الحطاب :

جميلة أنت يا أمريكا الشمالية
بيضاء ، متواضعة المولد كغسالة
على ضفاف أنهارك ..
وقائم فى المجهول سلامك
سلامك المصنوع من أقراص العسل
وعذوبتك ..

ويذكر نيرودا أمريكا بأبنائها الذين فقدتهم ،دفاعا عن الحرية فى الحرب العالمية الثانية ، ويبصر الشعب الأمريكى بالساسة الرجعيين ، ثم يختتم قصيدته بنداء رائع جميل للشعب الأمريكى ، نداء بالسلام .. والحب .. والكفاح ضد اية حرب جديدة تنذر بموت أطفالنا ، وتدميرحياتنا الآمنة ..

لا كان شىء من هذا وليستيقظ الحطاب
ليأت ابراهام بفأسه وانائه الخشبى
فيأكل مع القرويين ويتحدث مع الناس
السذج البسطاء ..
ليستيقظ الحطاب ..

أجل فليستيقظ الحطاب « ابراهام لنكولن » .

ضمير أمريكا الحقيقى ، وليرفع فأسه العاتية ضد المستعمرين الجدد . .

وضد سموم الدمار ..

ولينطلق الناس ليدافعوا عن السلام ..

وليمنعوا أية حرب من ان تقوم :

السلام للجسور ، السلام للخمور
السلام للابجدية التى تصنعنى
السلام للخبز الذى يوقظكم ..
السلام لقميص أخى ..
السلام لحديد بروكلن الأسود ..
السلام لساعى البريد الذى يثب كالضياء
من بيب الى بيت
السلام لقلب اسبانيا ـ الأنصار ـ
الممزق ..
السلام للخباز وغرامياته
السلام لكل أمواه الأرض وبلاد الله

ويختتم نيرودا النشيد التاسع من النشيد الشامل ، بهمس رائع لكل الناس فى الدنيا .. همس بسيط وعميق .. فيه دعوة لكل الناس . بأن يشتركوا معا .. فى كأس واحدة :

أنا لا أريد أن يفكر بى أحد
أنا لا أريد أن يعود الدم ليبلل الخبز
أنا أريد أن يأتى معى عامل المنجم والطفلة
والمحامى والبحار وصانع الألعاب
وأن ندخل معا الى السينما
ونخرج لنشرب النبيذ
فأنا لم آت لأحل مشكلات الأرض
بل جئت الى الدنيا لأغنى ..
فلتغن أنت معى ...

فلنغن اذن مع شاعرشيلى العملاق .. اغنية عميقة ..

وليغن العالم معنا ... مع أجمل شاعر ، جاء ليبشر بأغنية حب وسلام للبشرية ..

ان شيلى اليوم فخور حقا بابنها البار ، الذى يبلغ من العمر ٥٨ عاما ..

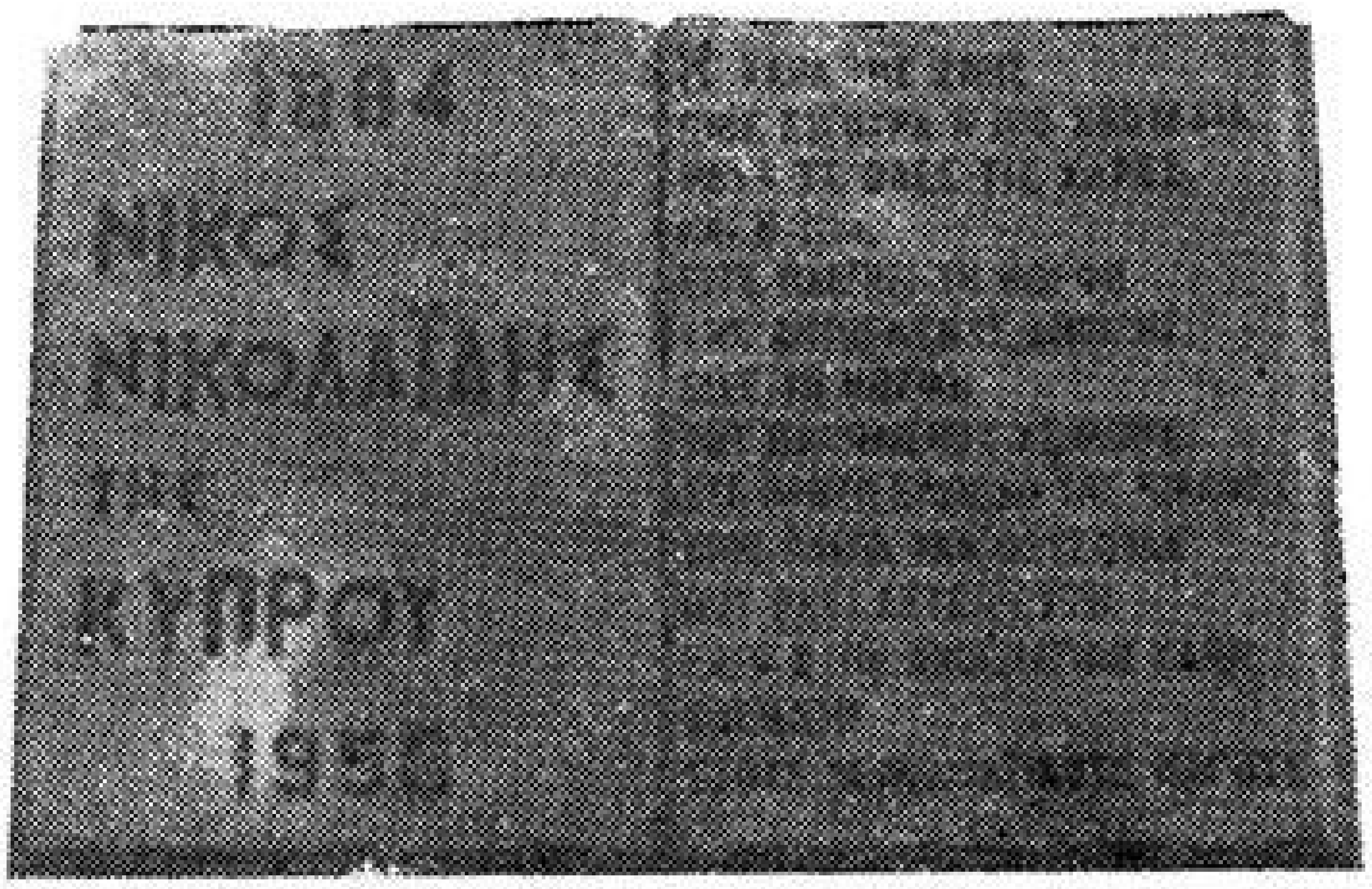
ان بابلو نيرودا يعنى بالنسبة لمواطنيه اليوم ، مزيدا من النضال من أجل الحرية ..

من أجل الديمقراطية ..

من أجل السلام ..

"نيقوس نيقولائيدس"

أديب من قبرص عاش في مصر



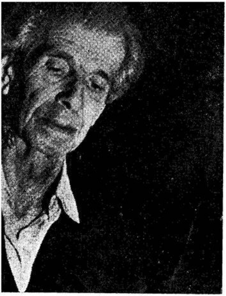
فى الأدب اليونانى المعاصر اسماء لامعة كثيرة تدعو الى دراستها والاهتمام بها ، من بينها اسم الأديب «نيقوس نيقولائيدس» ، ولعله أجدرها بالعناية لأنه ـ فضلا عن القيمة الانسانية والأخلاقية فى أدبه ـ عاش فى بلادنا ما يقرب من خمسة وثلاثين عاما ، وعد مصر وطنا ثانيا له .

ولد نيقوس نيقولائيدس فى الثالث من ابريل عام ١٨٨٤ فى نيقوسيا بقبرص من أبوين فقيرين . وعند ما بلغ الثامنة من عمره كان أبواه قد توفيا فتركاه واختا أصغر منه بلا عائل أو معين ، فتعهدتهما خالتهما الفقيرة أيضا .

وبعد الرابعة الابتدائية انقطع نيقوس عن المدرسة ليبدأ من تلك السن المبكرة كفاحا من أجل لقمة العيش . فاشتغل أول الأمر صبيا فى محل لتغليف الكتب . وقد راق له هذا العمل لأنه وجد بين يديه كتبا كثيرة من كل الأنواع كان يلتهمها التهاما . ولكن رب العمل لم يرض بأن يرى صبيه تارة منكبا يقرأ الكتب وتارة سارحا بخياله فيما قرأه بين صفحاتها ، مضيعا الوقت بلا عمل . وسرعان ما طرده من عنده .

وانتقل نيقولائيدس بعد ذلك الى محل رسام للصور الدينية ، وكان عليه أن يغسل الأوانى وينظف الفرش وان يمسح الأرض بعد العمل ، وهكذا اكتشف نيقولائيدس اكتشافه الثانى ، فبعد ان فتحت الكتب فى اعماقه عالما سحريا اخذت الألوان والخطوط تتحدث الى روحه حديثا طليا اخاذا .. وجوه القديسين الشاحبة وقاماتهم الهزيلة ونظراتهم الصارمة وتعبير الألم المرتسم على الجفون والحياة وتعبير الجلد المرتسم عند حافتى الشفاة ـ ايقظت فى نفس الصغير أحاسيس عذبة غامضة . وبهذين الحبين الكبيرين، حب التعبير بالكلمة وحب التعبير باللون والريشة ، اللذين تغلغلا فى قلب نيقولائيدس وعقله تأهب ليقطع طريق الحياة ، وزاده الايمان بأن هناك الكثير .. والكثير جدا .. مما يجب ان يستمتع بمعرفته .

وكانت سنه أربعة عشر عاما تقريبا عندما بدأ طوافه بقرى الجزيرة وأديرتها بعد أن تعلم صنعته من الرسام الذى اشتغل عنده . وعرف من جولاته حياة الخلاء والحقول والجبال ، والمناظر الطبيعية الرائعة التى سجلها كأديب ومصور بألوانها وضيائها وأجوائها الحقيقية ، ومن اتصالاته بالرهبان تعلم أصول اللغة الفصحى قديمها وحديثها أما من القرويين فقد تعلم اللغة الشعبية بتعبيراتها الحية وأمثالها التى لا ينضب معينها ـ تلك التعبيرات والأمثال التى عندما سيعرف قيمتها مستقبلا سيستخدمها فى كتاباته بكل فطنة وبراعة



بقلم : نعيم عطيّة



والواقع انه اذا كان نيقولائيدس قد استخدم اللغة العامية بنجاح فلأنه تلقى هذه اللغة من منبعهـا ، تلقاها من الشعب ذاته .

ومضى يجول هنا وهناك فى انحاء الجزيرة تعبث الريح بشعره الأشعث الغزير حاملا كيسه على كتفه وبضع فرشات وقليلا من الألوان ، وقد ارتسمت الابتسامة على شفتيه . وفى كل قرية وفى كل دير حط رحاله . وهكذا مضى فى طريقـه يتعرف الى الطبيعة والحياة . ومن خلال جولاته فى قـرى الجزيرة ومدنها ألم نيقولائيدس بدقائق الحياة فى وطنه قديمها وحديثها . وفى علاقاته بأهل الجزيرة عرف الناس بكل أتراحهم وأفراحهم ، بكل آمالهم واشواقهـم ومآسيهم : قرويين بسـطاء ، وقساوسة ، ومدرسين ، ورعاة ، وعمـالا ، وشبانا تملؤهم الآمال العـذاب ، وشيوخا تنظر عيونهم المنطفئة الى الوراء .. الى ما حـدث فى الماضى .. اكثر مما تنظر الى الأمام .. الى ما يرجى حدوثه فى المستقبل .

وفى مقاهى القرى التقى بالناس ورآهم وأنصت اليهم وتفلفل فى أفكارهم وقلوبهم . واختزن كل هذا فى ذاكرته الخصبة العميقة ، وكان المادة الأوليـة التى سيصبها يوماماحية ، دافئة ، متدفقة ، فى

كتاباته ، من أقاصيص وروايات . وقد تفجرت تلك الشخصيات من قلمه : شخصيات بسيطة ممتلئة بالطيبة وبخشية الله ، وشخصيات مريرة ساخطة متمردة .. شخصيات مستقيمة صريحة وأخرى لئيمة منافقة .. فجار وبرره . وهو يحبهم جميعا ويتابعهم وهم يتحركون فى أوساطهم الحقيقة، فى الجبل وفى الحقل .. فى القرية وفى البندر . بلهجاتهم الشادية وامثالهم وعاداتهم وتقاليدهم .

وقد دام تجوال نيقولائيدس هذا بين قرى قبرص وجبالها ثلاث سنوات كاملة ، وصفها فيما بعد بأنها كانت من أمتع سنى حياته ، وكان يكسب عيشه من رسم التصاوير الدينيــة فى الأديرة والكنائس المتناثرة بين الربوع وعلى قمم الجبال وسفوحها . وكانت تتبقى له بضعة قروش قليلة أيضا يرسلها راضيا الى أخته وخالته .

وقد تعلم نيقولائيدس فى هذه الحقبة من الحياة والطبيعة ما لم يكن بامكان اى معلم أو كتاب أن يعلمه .. كما بدت قبرص أمامه كتابامفتوحا يحدثه حديثا نابضا بالحياة ويقص عليه قصصا طلية من تاريخها الطويل ، مما جعل الاعتزاز بالوطن يستيقظ فى أعماقه مبكرا ، ذلك الاعتزاز الذى لم يفارقه قط والذى جعله يوقع أعماله فخورا « بنيقوس نيقولائيدس القبرصى » .

وما ان تحسنت أحواله المالية حتى رنا ببصره الى خارج جزيرته الصغيرة . فذهب الى أثينا وقيد اسمه طالبا بمدرسة للعمارة والتصوير حيث قضى حوالى ستة أشهر .

وقد قام نيقولائيدس برحلات كثيرة فى حياته طاف فيها بالعديد من بلدان العالم . ولا يمكن ان يدانيه فى كثرة هذه الرحلات من أدباء اليونانيين المحدثين الا كاتزاندزاكيس ، فقد مضى « القبرصى » الى الاسكندرية وصقلية وستانبول وفينا وموناكو وبرلين وباريس ولندن ومدريد ودمشق وبيروت وطهران وأحس بالوجود ينمو فى داخله . ولم يكن الذى حمله على الاسفار البعيدة النزوع الى اللهو أو الحنين الى الهروب ، بل كان التعطش الى معرفة العالم والناس جميعا الذين يحبهم كل الحب ، والرغبة الصادقة فى أن يدرس عن كثب روائع فن التصوير والنحت والعمارة حيث وجدت هذه الأعمال . انه البوهيمى الرحال الذى مضى يرشف الحياة والحقيقة والجمال من مناهلها الصادقة .

وكان لا يحمل معه كل مرة الا تكاليف الرحلة بالدرجة الدنيا . وكان ينام اينمـا تيسر له ، فى الملاجىء والأقبية شتاء ، وعلى الأرصفة وأرائك الحدائق العامة متى كان الجو طيبا . وكان يرسم مناظر طبيعية سريعة ويجوب المقاهى والمحال العامة يبيعها ، وبثمنها الزهيد يمضى فى رحلته ، وكان يأكل أرخص المأكولات ، ماشيا على قدميه فى أكثر الأحيان .

وفى المتاحف والمعارض والمكتبات كان يقضى وقته ينهل من نفائس التراث الانسانى عبر الأجيال . يدرس ويتأمل ويهضم ويحمل فى أعماقه خلاصة تأملاته ودراساته وتجاربه . وكان رصيده من هذه المعرفة الانسانية يتزايد كل يوم دون ما شبع أو ارتواء أو كلل .

وكان يقول انه اكتشف من رحلاته ان الناس فى كل مكان طيبون ، يكفى لكى يرحبوا بك أن تقترب منهم والابتسامة على شفتيك والثقة فيهم تملأ قلبك وقد سئل : لماذا لم يكتب انطباعاته عن رحلاته كما فعل الكثيرون ؟ فكانت اجابته :

لا تعنينى أبدا الاختلافات التى بين الناس ، بل تعنينى أوجه الشبه بينهم . وكل الناس سواء لان أوجه الشبه بينهم كثيرة الى الحد الذى يجعلنى أعتبر القدر من الاختلاف بينهم قدرا ضئيلا يجب التغاضى عنه . ولهذا لم أكتب أدب رحلات مثل آخرين . ففى أعمالى بشر بالامكان أن يوجدوا فى أى مكان . أن الأدب لا يعنى على أية حال بالمغامرات ، بل يعنى بالانسان فحسب ، وهو واحد فى كل البقاع .

وبعد بضع سنوات عاد الى أثينا . وكان ذلك عام ١٩١٥ حيث أقام فيها حتى عا م١٩١٩ . ومن هناك رجع الى قبرص حيث أقام فيها أربع سنوات كاملة وكان يقول عن الحرب العالمية الأولى ـ كما قال عن الحرب العالمية الثانية فيما بعد ـ ان الانسان قد خدع وغرر به ، والا فما شهر كل اخ السلاح فى وجه أخيه .

وفى عام ١٩٢٣ شد ترحاله الى مصر واختار القاهرة موطنا له . واقام فيها حتى مماته فى عام ١٩٥٦ . وفى القاهرة أنتج أفضل أعمالـه . وكان يقيم على الدوام فى الأحياء الشعبية حيث كان يحس فيها براحة نفسية عميقة ، وكان آخر بيت سكنه فى حى بولاق « شارع صابر رقم ١٢ » حتى نقل الى المستشفى اليونانى بالعباسية حيث قضى السنوات الأخيرة من عمره . ودفن فى مدافن مارى جرجس بمصر القديمة فى مقبرة احدى العائلات الصديقة . وعلى الوجهة الرخامية للمقبرة حفر أصدقاؤه هذه الأبيات من كتابه « **حياة البشر والزهر** » :

« فرحة الحياة أعظم فرحة ولا شك . وفى أولى الدرجات من لوحة الحياة ـ سواء اتخذت صورة الربيع الزاهر أو صورة الشتاء المجلل بالثلوج ـ ينبوع صغير دائب الجريان تحت خضرة الربيع ، وتحت ثلوج الشتاء » (١)

واذا أردنا أن نصف حياة نيقولائيدس وصفا عاما فى كلمات أمكننا أن نقول : انها كانت حياة بسيطة طاهرة رزينة موهوبة لخدمة الفن والأدب . فى كل يوم محاولة ليتعلم ويتقدم وأن يصل الى الكمال فى سلوكه وصنعته وفنه حتى ينتج عملا حقيقيا سليما وانسانيا . وكلما كان يتوصل الى ادخار ثمن الورق ومصروفات الطباعة كان يصدر فى فرح كتابا جديدا . وكان يقول لأصدقائه : منذ أبعد السنين التى اذكر فيها نفسى أرانى أجرى وراء التعبير الحق شكلا ومضمونا .

وقد قام فى حياته بالعديد من الأعمال . فاشتغل مزخرفا ومخرجا مسرحيا ورساما ومعماريا وكهربيا ومصلح بيان ومصورا ومدرسا للرسم ومنظم معارض . وفى كل مرة أشرف فيها على تصميم جناح جاناكليس فى أحد المعارض الزراعية أو الصناعية كان يحصل على جائزة أحسن عارض .

وكان نيقولائيدس يعيش فى ضنك ، ولكنه كان يخفى على الدوام فقره ومتاعبه عن أصدقائه ، فقد كان شديد الاعتزاز بكرامته . وكان يبتعد عنهم ولا يجلس معهم فى المقاهى والمنتديات لأنه لم يكن فى مركز يسمح له بأن ينفق قرشا واحدا ثمن قدح من القهوة أو قطعة من الحلوى . وقد قال لأحد معارفه :

« بقرش واحد كنت آكل يوما بأكمله ، وفى بعض الأحيان يومين ، ولهذا لم يكن بامكانى أن أنفق ذلك القرش فى المقهى »

وقد أساء كثير من أصدقائه فهم انطوائه على نفسه هذا ، ونعته البعض بالغرور وبأنه يتعالى على الناس ولا يحبهم ويأنف من صحبتهم . ولكن الحقيقة أن « القبرصى » كان يحرص على كرامته كل الحرص وعلى أن يحيا محترما . ولم يسمح حتى لألصق أصدقائه أن يتبينوا الظروف القاسية التى يعيش فيها لئلا يثير الرثاء أو يستدر شفقة أحد ، وهو الأمر الذى كان يأنف منه جدا .

وفى يوم من ايام الصيف عام ١٩٣٣ فوجىء جاره وصديقه ياناكاكى به يدق بابه . واذ فتحه وجده يزحف داخلا وقد أصابه نزيف شديد فى معدته . ونقل الى المستشفى فى حال سيئة . ولما سمع الأستاذ الدكتور بابايوانو بحال الأديب نقله فورا الى مستشفاه الخاص ، واجرى له عملية جراحية بالغة الجراة والخطر فى ذلك الحين منقذا بها حياته ، ثم استضافه بالدرجة الأولى فى مستشفاه قرابة خمسة اشهر حتى استرد صحته تماما . وهكذا انقذ الدكتور بابايوانو حياة الأديب الفنان ومكنه من أن يعود الى اكمال رسالته الكبيرة .

وعندئذ حدثت الحادثة التالية التى تدل تماما على شخصية نيقولائيدس : فعندما عرف أصدقاؤه السكندريون ضائقته المالية وحاله الصحية عزموا على أن يقدموا له معونة مالية ، ولكن لما كانوا يعرفون مبلغ كبريائه واعتزازه بنفسه الى درجة العناد قرروا أن يقدموها له مستترة ، وذلك بأن يشتروا عددا من لوحاته لقاء مبلغ مفر جدا . وعهدوا الى صديقه ياناكاكى أن يزوره بالمستشفى ويفاتحه فى الأمر . ولكن نيقولائيدس رد عليه ، برغم شدة حاجته ، غاضبا :

انا لا ابيع اعمالى ، وبخاصة عندما اكون محتاجا .. ويجب أن تعرف أيضا أننى عندما كنت تدعونى الى الغذاء فى بيتك وكنت ألبى دعوتك لم أكن أجىء لأننى لم يكن عندى طعام فى بيتى ، عندما لم يكن عندى ما آكله كنت ألزم دارى ولم أكن أذهب الى أحد قط .

هكذا كان « القبرصى » معتزا بكرامته حتى مع من كانوا وثيقى الصلة به . وبقدر ما كان ودودا مع الفقراء والبسطاء ، كان عنيفا عنيدا فى معاملته للأغنياء وعلية القوم .

وقد اتصف انتاج نيقولائيدس بالجودة والاتقان لأنه كان يلقى منه كل خدمة وعناية حتى فى أبسط تفاصيله ودقائقه . ولم يكن يترك قط شيئا للمصادفة أو الحظ . كل شىء مدروس بجد واهتمام . وكل شىء رائع ، لأنه على الأخص نابع من قلب فنان مؤمن بكرامته ، مقدر لتبعاته الكبيرة ازاء عمله ، ولا يثنيه عن بلوغ الكمال اى جهد أو مشقة . لقد كان فنه نابعا عن شخصية شريفة جادة مؤمنة مخلصة .

وكان من المعروف عنه أنه قبل أن ينشر شيئا كان يحتفظ به فى درجه سنوات وسنوات ، وكان يعيد صياغته المرة تلو المرة حتى يأتى فى صياغته الأخيرة مدروسا متقنا كاملا . وفى كثير من الأحيان كان ينكب على كتابة شىء عدة سنوات ثم مايلبث أن يمزقه اذا لم يكن مقتنعا باتقانه . ولهذا لم تر النور عدة كتب له كان قد أتمها وحدث عنها أصدقاءه منذ أمد . والواقع انه ما كان يريد شيئا خفيفا سريعا بل كان يريد على العكس شيئا متينا جادا جديرا بالايمان به .. كان يريد فنا حقيقيا .

١ ـ راجع ترجمتى لبعض أشعار نيقولائيدس بمجلة « الادب » ـ العدد التاسع من السنة السادسة ـ فبراير سنة ١٩٦٢ ـ صفحة ٥٣٦

وقد أحرق نيقولائيدس كثيرا من أعماله بدافع من الحرص على الاجادة والرغبة فى توخى الصدق والبعد عن الزيف . وفى هذا يقول :

فى وقت من الأوقات كانت لدى كتابات تكدست حتى ركبتى . ولكننى رأيت أننى لن أكون قد حافظت على العهد الذى قطعته على نفسى اذا لم أحرق الكثير منها . فقد آليت على نفسى منذ البداية ألا أكذب . ولقد دمرتها لاننى لم أكن قد توخيت فيها الصدق دائما .

وقد ظل « القبرصى » وفيا للمثل الأعلى الذى آمن وأرسى عليه حياته وفنه ، الا هو أن يكون صريحا فى كل شىء حتى النهاية .

وقد تضمنت مجموعته القصصية الأولى الصادرة فى قبرص عام ١٩٢١ القصص الآتية : « **الشال الجديد** » و « **القطة المبرقشة** » و « **الخدم** » ، و « **الدمية** » و « **خلال الضباب** » و « **عشية عيد المخلص** » و « **بعد الموت** » و « **الروح الشريرة** » و « **الكلب الغريب** »

أما مجموعته القصصية الثانية فقد صدرت فى الاسكندرية عام ١٩٢٤ متضمنة القصص الآتية : «**الجثة**» و «**الاعتزاز بالصحة**» و «**النقاهة**» و « **الخائب** » و « **التوءمان** » و « **السر** » .

وفى عام ١٩٢٩ صدرت فى الاسكندرية أيضا مجموعته القصصية الثالثة متضمنة القصص الآتية : « **الصحبة الطيبة** » و « **الساق الخشبية** » و « **العاهرة** » و « **أنا وهو** » و « **المستهزأ بهم** » و « **الكلب** » (١) .

أما قصصه الطويلة أو رواياته فهى « **المشاكس** » وقد نشرت عام ١٩٢٢ ، و « **أبعد من الخير والشر** » ونشرت فى القاهرة عام ١٩٤٠ ثم أعيد طبعها ونشرها بأثينا عام ١٩٤٣ . و « **المسامير الثلاثة** » التى صدرت فى القاهرة عام ١٩٤٨ .

ولنيقولائيدس مسرحية بعنوان « **الزهرة الزرقاء** » قدمت على أحد مسارح الاسكندرية عام ١٩٢٣ بنجاح كبير . وله أيضا مجموعتان من النثر المكتوب بطريقة غنائية فريدة هما « **حياة البشر والزهر** » التى طبعت فى قبرص عام ١٩٢٠ ثم أعيد طبعها طبعة ثانية مزيدة فى القاهرة عام ١٩٣٨ و « **الأسطورة الذهبية** » التى طبعت بالقاهرة أيضا فى العام ذاته .

وقد عانى نيقولائيدس من مرض فى عينيه فى أخريات أيامه مما عاقه عن متعته الحقيقية ألا وهى التصوير والكتابة ، فضلا عن أن الأطباء ضيقوا عليه القيام بالجهد نظرا لاصابته بمرض القلب ، ولكنه فى هذه الظروف العصيبة انكب على انجاز مؤلفه الأخير « **كتاب الراهب** » الذى كان قد بدأه منذ عشرين عاما . وقد جاءت كل صفحة من صفحات هذه الأغنية الأخيرة الحافلة بأفكار « القبرصى » ورسومه آية حقا من آيات الفن .

وقد كان نيقولائيدس يقول :

انني اكتب لانني أعيش .. لانني لا أستطيع أن أفهم للحياة معنى بغير أن أكتب . ورضاى يتركز فى هذا العمل . ولا يثير غير ذلك فى نفسى شيئا . الكتابة اذن هى أنا .. هى خصيصتى .. هى شخصيتى .

ومن المعروف أن نيقولائيدس نبت من الشعب . وقد عرف وهو يتيم فقير مشاق الحياة منذ كان صبيا . وقد خاض كفاحا مريرا كى يكسب قوته ويضمن استقلاله ، ويثقف نفسه مهنيا وفنيا ويحقق عملا فذا بنوعه ومقداره .

على أنه بالرغم من كل الصعاب التى لاقاها ظل محتفظا بتفاؤل قوى بالحياة يبعث على الاعجاب . وقد قال :

اشتغلت كثيرا فى حياتى وصادفت صعابا كثيرة لكى أعيش واثقف نفسى . ولكننى لم أتعب قط . كانت تخفق فى أعماقى على الدوام فرحة الحياة والفن

وبالطبع أحس نيقولائيدس بمرارة الخيبة وخيم عليه اليأس فى لحظات من حياته ، ولكن الذى غلب على فنه فى النهاية هو أغنية الحياة .

على أنه لم يحاول قط أن يحلى الحياة ببهارج مزيفة ، بل وصفها دائما على ما هى عليه فحسب . ومن ثم درس على الأخص النفس البشرية وجريانها فى الحياة اليومية بعلاقاتها المتشابكة ، وحلل خصائص أبطاله بصدق وواقعية وتميز بحيث لا تفارق الشخصيات ذهن القارىء متى تعرف بها . وربما لا يقر القارىء أبطاله المنحرفين على سلوكهم الا أنه لا يقوى على أن يكرههم على أية حال ، بل يحس نحوهم على العكس باشفاق دفين ، فهم ليسوا مسئولين تماما عن خطاياهم وزلاتهم لأنهم واقعون تحت ضغط أوضاع أقوى منهم . فضلا عن أنهم يدفعون ثمن خطاياهم وبذلك يخلصون . ان فى أعمال نيقولائيدس طيبة وانسانية تنبعان عن فهم عميق لمآسى الحياة اليومية .

---

١ - فضلا عن قصص أخرى نشرتها المجلات الادبية « وعلى الأخص مجلة « الاداب » اليونانية التى كانت تصدر بالاسكندرية ولم تجمع بين دفتى كتاب برغم أن من بين هذه القصص قصتين على جانب كبير من الاتقان هما « القرية تندثر » و « الصعلوك » الا أن نيقولائيدس عنى بعدم اعادة طبعهما لان أفكارهما لم تعد - على حد قوله - تساير تطور المثل الاشتراكية التى كان يؤمن بها .

ونلمس فى أدب نيقولائيدس اتجاهين : الاتجاه الواقعى القائم على تحليل النفسيات البشرية ، وهو ما يسود قصصه وروایاته ، والاتجـاه الرومانسى الذى لا يجد فى وصف دقائق الحياة اليومية شفاء لغليله على الدوام ، وهو ما يسود على الأخص فى كتابيه ((**حياة البشر والزهر**)) و ((**الأسطورة الذهبية**)) وهما ديوانان مما يصح تسميته بالنثر الفنائى . أما مؤلفه الأخير ((**كتاب الراهب**)) فقد جمع بين الرومانسية والواقعية على نحو فريد .

على أن موهبته الشعرية قد جعلت حتى قصصه الواقعية تحفل بايقاعات خفية ، كما لو كان مؤلفها لم يقصد بكتابتها أن تقرأ قراءة عادية فحسب ، بل ان تتلى جهارا بمصاحبة الموسيقى : لقد كتب ((القبرصى)) نثره بمعمارية محكمة تجعل من المتعذر حذف عبارة أو تغيير كلمة دون أن يفقد ذلك البنيان توازنه الجمالى وكماله الذى اقتضى تحقيقه منه جهدا غير يسير .

وكتب الناقد الكسندروس أرغيرو فى مجلة ((**كتابات حرة**)) بتاريخ ١٥ من أبريل سنة ١٩٤٨ يقول :

انه اذا كان ثمة ما يسترعى الانتباه فى أدب نيقولائيدس فهو الجهد المبذول فى انتقاء الكلمات والعبارات ، وباحساس الشاعر المرهف عند وضع الكلمات فى مكانها الحق ، لا باعتبارها أدوات للتعبير ، بل باعتبارها كائنات حية تحيا حياتها الكاملة وتنقل مباشرة الى القارىء ما تريد أن تقوله موقظة الاحاسيس النائمة فى أعماقه .

أما الناقد خورموزيوس فقد كتب عن نيقولائيدس يقول :

انه القصاص الذى عرف العمق الجمالى للكلمات وكيف يضعها فى موضعها الحق . وليست كلمات نيقولائيدس متسمة بالجمال فحسب ، بل هى الجمال ذاته قد بلغ أقصى حدوده ، انها ذوق مرهف ارتفع الى الذروة .

وتتصف قصصه بالاقتصاد والبعد عن الاضافات التى لا حاجة لها ، وكل كلمة كتبت يقتضيها كمال القصة ، والعبارات مفصلة على قدر الصور بدقة هندسية تثير الاعجاب .

ويقول الأديب ستافرو كاراكازى فى كتابه عن ((**حياة نيقوس نيقولائيدس وأعماله**))

ان فضل ((القبرصى)) على الأدب اليونانى الحديث جد ملموس ، فقد كبح جماح الاطناب فى العبارات الذى كان سائدا فى وقته .

وبينما كان الكتاب الآخرون يستخدمون العبارات الفضفاضة للتعبير عن فكرة أو صورة صغيرة كان نيقولائيدس يفرغ أفكاره وصوره فى أسلوب دقيق واضعا الكلمة الملائمة فى موضعها الصحيح ، ومحدثا التأثير الفنى المطلوب لا بوصف متكلف وجمل طنانة مملوءة بالزيف ، بل بتفسير المضمون الحق للأحداث والمواقف النفسية . وذلك كله فى لغة غنية بسلاستها ومرونتها .

وقد قامت شهرة نيقولائيدس بالذات على أعماله القصصية . فقد استرعى اليه انتباه الأوساط الأدبية الاثينية أول ما استرعاها بقصصه . وكتب الناقد كوستاس بروساس فى مجلة ((**كتابات قبرصية**)) عام ١٩٤٩ :

ان الفضل يرجع الى نيقولائيدس فى اخراج القصة اليونانية الحديثة من حدودها المحلية الضيقة . ودون أن تكف قصصه عن أن تكون يونانية فانها تنجح فى اثارة اهتمام الانسان المتحضر أيا كانت قوميته ، فهى ذات قدرة على أن تحلق بالقارىء فى الأجواء الانسانية الرحيبة .

واذا كان نيقولائيدس قد التزم الواقعية فى قصصه فانه لم يصور الحياة تصويرا آليا ، ولم يلتقط الأحداث كما تلتقط العدسة الصور ، فان الذى يميز ((القبرصى)) ــ على حد قول الناقد ميخالوبولو ــ هو القدرة على التقاط ما يدور فى الأعماق البشرية . وادبه أدب جوانى ذو قيمة أخلاقية : اذ انه لا يقف عند حد تسجيل ما يدور على السطوح الخارجية ، بل يتغلغل الى خفايا النفس الانسانية ، ليعرف ما يعتمل فيها من نوازع الخير والشر ، ومن ثم يتيح لقارئه أن يراجع أحكامه عن القيمة الأخلاقية للانسان .

وتتصف قصصه بدقة ملاحظة نادرة ، وتفصح ــ على حد قول الناقد كوستاس باباتزونيس ــ عن حب للانسان وتسويغ للحياة من خلال الجمال والمحبة بالرغم من كل القبح والشر العابرين ، وتنم عن قدرة فائقة على وصف المواقف الدرامية بطريقة فيها كثير من المواساة والعزاء . وهو يتابع فكرة متسلطة على عقل البطل أو أزمة مستبدة بنفسيته منذ اللحظة التى تولد فيها تحت ضغط ظروف معينة حتى اللحظة التى تصل فيها الى النهاية .. ووصفه لتلك اللحظات وتحليله للخواطر والخلجات النفسية للشخصيات هو الذى يجعل من قصصه شيئا متميزا فريدا فى الأدب اليونانى المعاصر .

هذا نيقوس نيقولائيدس الأديب القبرصى الذى عاش فى ((**مصر المثلثة البركات**)) على حد وصفه لها فى ((**حياة البشر والزهر**)) واحبها أعمق الحب ، ودفن فى أرضها الخيرة (١) .

١ ــ المراجع : مقالات ومحاضرات منشورة عن نيقولائيدس فى العدد الخاص بقبرص من مجلة ((الوطن الجديد)) اليونانية فى ديسمبر سنة ١٩٥٤ ــ ومؤلف ستافرو كاراكازى عن ((حياة وأعمال نيقوس نيقولائيدس)) طبعة القاهرة عام ١٩٥٣



آسيا جبّار

أديبة من الجزائر

بقلم : الجنيدى خليفة

يزداد هذه الأيام اهتمام الرأى العالمى بالجزائر بقدر ما تزداد تمكنا من ممارسة سيادتها وسيزداد الاهتمام بها فى المستقبل بقدر ما توحى به من تطور وتنزع اليه من تقدم وازدهار

ومن الطبيعى أن يتسع هذا الاهتمام فلا يقتصر على الجانب السياسى أو الاقتصادى أو الاستراتيجى .. بل انه ليشمل كل منحى من مناحى الحياة . واذا تركنا جانبا الشئون التى تهم بالدرجة الأولى الحكومات والمنظمات الرسمية ، فاننا ولا شك سنجد قضايا الأدب الجزائرى الحديث وطيدة الصلة بالمخاض الذى ظل يهز الشعب ثمانية أعوام ليلد الفجر الجديد ، بل انه لا يمكننا أن نتصور أدبا جزائريا يكتب بعد سنة ١٩٥٤ وهو ليس تعبيرا عن الثورة أو نتاجا من فعلها وتأثيرها

وفى هذا الاطار استقبلت الصحف الفرنسية منذ أسابيع زيارة « **آسيا جبار** » لباريس وقد قدمت اليها بمناسبة اصدار قصة لها جديدة

ان المرء ليكاد يجزم وهو يقرأ هذه الصحف الكبرى الفرنسية الجنسية وغير الفرنسية مثل « الأوبسارفاتور » و « الفيجارو » و « لاتريبون دى جونيف » ـ يجزم أن ما نال آسيا من المقالات والدراسات ونشر صورها فى امكنة بارزة ـ لم ينله من قبل أديب جزائرى منذ وفاة كامو ..

و**آسيا جبار** قاصة جزائرية شابة فهى لاتتجاوز السادسة والعشرين ، ولدت بمدينة تبسة شرقى القطر الجزائرى ، وهى تنتمى الى البورجوازية الصغيرة التى كانت فى مجتمع ما قبل الثورة تعد طبقة النعمة والرفاهية بالنسبة الى جمهور الشعب

الذى أفقره الاستعمار ، فامتص خيراته وحرمه فرص العمل المختلفة .

وكانت هذه الطبقة المتوسطة الى جانب ذلك حصنا قويا للتقاليد والأعراف الاجتماعية ، وكانت نقطة التركز من هذه التقاليد هى المرأة ، فهى رمز الماضى المحافظة وحصيلته .

غير أن ((**آسيا جبار**)) وقد كان والدها معلما قد استطاعت أن تواصل الدراسة خلافا لقريناتها اللائى كن ينقطعن عنها فى المراحل الابتدائية حيث تدركهن المراهقة وسن الحجاب .

وهكذا انتقلت **آسيا** الى عاصمة الجزائر ، وبعد أن حصلت على الشهادة الثانوية ظلت تدرس الأدب بجامعتها ، ثم سافرت الى فرنسا وظلت بها الى ان نالت « فى سنة ١٩٥٧ » درجة التبريز وهى أول جزائرية تحصل على مثل هذه الدرجة .

لقد غادرت أرض الوطن سنة ١٩٥٥ حيث مكثت بفرنسا سنتين ثم عاشت ابتداء من سنة ١٩٥٧ بتونس حيث أتيح لها الاختلاط والتعرف باخوانها اللاجئين مما كون لها رصيدا اضافيا فى تجاربها الأدبية .

وبعد تونس استقر بها المقام بالمغرب الأقصى حيث أخذت تمارس التدريس بكلية التاريخ من جامعة الرباط ، وهناك الفت قصتها الحديثة ((**أطفال العالم الجديد**))

وأطفال العالم الجديد هن البنات اللائى شببن فى أثناء الثورة تحت دوى القنابل والرصاص وتحت رائحة « اليود » والبارود ..

فالقصة تعرفنا بكثير من جوانب الكفاح الذى كانت تقوم به المرأة ، كذلك هى تعرفنا بالدور الذى قامت به الثورة فى سبيل اعادة بناء المرأة الأخلاقى والاجتماعى على أسس أفضل .

ولكون الموضوع يدور حول كفاح المرأة وانمؤلف القصة امرأة فانه ليس من شك فى أن كتاب **آسيا** يكتسى صبغة من الأهمية الخاصة ، لكن هذا لا يعنى أن القصة من « الأدب النسائى » الذى لايكاد يهم غير المرأة ، بل بالعكس تماما ، ذلك بأن المرأة خلال الثورة قد أصبحت تقوم بكثير من المهام التى كانت فى المعتاد ذات طابع رجولى ، ومن ثم فانه لا يوجد ادب لا يصلح لقراءة الرجال طالما كان نابعا من ثورة شعبية تعاون فيها كلا الجنسين ، فضلا عن أن القصة قد اهتمت كذلك بذكر مقاومة الرجال وتضحياتهم وشتى الوان النشاط التى كانوا يقومون بها ، ولذلك فقصة **آسيا جبار** تمتاز عن الكتب التى تعرضت لحرب الجزائر بذكر الجانب النسائى والجانب الرجالى معا ، فهى صورة متكاملة متعددة الأبعاد . وهى فيما نعرف القصة الوحيدة التى كانت تعنى بالمرأة الجزائرية فى أثناء الثورة عناية مناسبة .

على أن المؤسف فى الأمر أن القارىء العربى برغم كل هذه الأهمية التى تتصف بها قصة ((**أطفال العالم الجديد**)) لا يكاد يعرف شيئا عنها ، وكذا فهو لا يكاد يعرف شيئا عن المؤلفة برغم ما اشرنا اليه من بالغ عناية الصحافة الفرنسية بها ، وذلك يعود مع الأسف الى ان المؤلفة كأكثر ادباء الجزائر انما تكتب بالفرنسية ، كنتيجة اضطرارية لسياسة الاستعمار فى حرمان أبناء الشعب من لغتهم الأم .

لكل ذلك حاولت أن أسد بالسطور الآتية بعض الحاجة الى التعرف بالكاتبة وقصتها ، وأن أضيف ، للغاية نفسها ـ المقال التالى الذى انقله عن احدى كبريات الصحف الناطقة بالفرنسية ولكنها من جنسية أخرى « سويسرية » وذلك لكونه نموذجا لما تعنى به الصحف الناطقة بالفرنسية ، ولكونه فى الوقت نفسه يعطينا لونا من عناية الصحف غير الفرنسية ..

غير أن عملى هذا او ذاك ينبغى الا يفسر بأكثر من الرغبة فى العرض والتعريف والا فقد تكون لى آراء تخالف الكاتبة فيما تعرض له من قضايا : وتخالف من كتبوا عنها فيما ابدوه من أفكار وملاحظات ، وذلك ما ارجو أن تتاح لى الفرصة للتعبير عنه فى عدد قادم

وعنوان المقال التالى المترجم هكذا : ((**جزائرية عمرها ٢٦ سنة تقدم أطفال العالم الجديد**)) وهو كما ترى فى حاجة الى اختصار حتى يلائم ذوق القارىء العربى ، وكثير من العبارات الواردة فى صلب المقال الأصلى فى حاجة الى التصرف الذى يصحح هنا حقائق قد يعذر عليها كاتب اجنبى ، او يوضح هناك بعض ما يحتاج الى التوضيح

أما كاتب المقال فهو الناقد « جورج براتشي » وأما الصحيفة فهى « لاتريبون دى جونيف » فى عددها « ١٣٤ » الصادر فى شهر يونيو .

* * *

دون أن ندخل فى مناقشات مدرسية يمكننا أن نقول : ان الأدب الحقيقى انما هو ذاك الذى يتخذ كموضوع له علاقات صميمية مع العالم الذى يعيش فيه المؤلف ، ولاسيما مع أهم قطاع فى هذا العالم ألا وهو الشباب .

والقصص الخالدة تمتاز دائما بأنها تظل تنقل الى وعينا خصائص فترة ما من التاريخ وأحاسيس المجموعة أو المجموعات البشرية التى تعيش هذه الفترة أو تلك . وهذا النوع من القصص يستحق كله عنوان ليرمنتوف (Lermontove) : **« بطل من عصرنا »** .

وتمتاز هذه القصص أيضا بمألوفية شخصياتها برغم أن هذه الشخصيات جديدة فى كثير من الاعتبارات ، وتصل هذه الألفة الى حد يفقدنا التمييز بين الواقع الذى تعبر عنه وبين ذاتها كمجرد نموذج

ففى مستوى كهذا يصبح الأدب ، قضية جد ، بل لقد يصبح بالنسبة الى الشعب الذى يتجلى وجهه على مرآته ، قضية دولة

وهذا يبين لنا لماذا كان كتاب « **آسيا جبار** » : « **أطفال العالم الجديد** » على جانب من الأهمية يفوق الشهادة التاريخية

و« **آسيا جبار** » امرأة فى مقتبل الشباب فهى لا تتجاوز السادسة والعشرين ، انها من جيل جميلة بوحيرد وجميلة بوباشا واضرابهما غير انها ـ خلافا لأخواتها ـ تعود الى البورجوازية الصغيرة ، فهى من الطبقة المتوسطة التى كانت من أهم أسس المجتمع الجزائرى ، وقد أتاح لها والدها الذى كان معلما أن تدرس الأدب بعاصمة الجزائر ثم بباريس حيث حصلت على دبلوم « دار المعلمين العليا » . أما الان فانها تقوم بتدريس التاريخ بكلية الرباط .

و « **أطفال العالم الجديد** » هم اطفال الثورة فالموضوع ليس مبتكرا ، غير أنه حتى الان لم يطرق الا من الناحية الخارجية ، أو قل لم يطرق الا من حيث هو حرب ، فى حين أن **آسيا** قد جمعت بين التحدث عن الحرب والتحدث عن التكوين أو التطور الداخلى للمجتمع الجزائرى

كذلك فان مما يسترعى نظرنا بشدة ، ونحن نقرأ قصة آسيا ، هذه النبرة العذبة وهذه الثقة الوطيدة فضلا عن قوة التأثير ، وهى ميزات قلما توافرت عند من كتبوا فى موضوع مشابه

وفى الظروف التى تحدثت عنها المؤلفة تتعلم الفتاة الجزائرية حقوقها وتعى كرامتها ، وتعبر عن ثقتها فى المستقبل على ما يعتريه من سحب بين الحين والحين .

وهكذا تجرى حوادث القصة فى بلد صغير ، ـ بليدة ـ سنة ١٩٥٦ ـ سنة الموت المحدق ، لقد كانت النسوة الرابضات فى افنية بيوتهن المطلة على الجبال يتابعن بدون نفس عمليات الحرب الأولى فيعلقن عليها بالتهليل أو الآهات . وفى تلك اللحظات التى كن ينظرن خلالها الى دخان طائرة تسقط فوق تل يحترق ـ لم يكن بوسعهن الا اطلاق الزغاريد .

غير ان ميدان المقاومة او موضوعها ليس دائما الاستعمار أو العدو بالمعنى العسكرى للكلمة ، بل كثيرا ما يكون زوجا بغيضا يفرض على الزوجة أن تطيعه وان تحوطه بالولاء طبقا للتعاليم الدينية والتقاليد الاجتماعية وقد هذبت الثورة الجزائرية هذا الخضوع فأبقته فى القدر المقبول الذى لا يعدو أن يكون تعاونا

وعلى كل حال فالفتاة التى نشأت فى الثورة كانت موزعة بين تيارين احدهما المحافظة على تلك التقاليد والاخر التأثر بالظروف الجديدة وبتطور الزمان والأحوال ، وفى مثل هذا تقول **آسيا جبار** :

« وحتى هاتيك الفتيات اللاتى يقران كتبا يخفينها تحت الوسادة ويعتقدن أنهن لن يضعن الحجاب الذى أوشكن ان يبلغن موعده المعتاد ... ـ حتى هؤلاء كن يحيين فى (شريفة) نبلها واخلاقيتها . »

هذا ولم تجر الكاتبة وراء التأثير على حساب الكيف والأصالة وذلك برغم أنها جديرة بكليهما فقد أتت بتفصيل على ذكر الأسباب والنتائج المتعلقة بالثورة

ومن الملاحظ ايضا ان آسيا لم تسرف ـ خلافا لبعض من تناولوا موضوعات مشابهة ـ فى اخضاع

الفن لخطة سياسية معينة ، غير انه من الطبيعى ان تسير القصة فى اتجاه التحرير الوطنى ، بل ان « **أطفال العالم الجديد** » لا يمكن تصور مجال لهم سوى مجال حركة التحرير

ونظرا الى هذا الاتجاه الذى يسود القصة فان اشخاصها فى وجدانهم ومشاعرهم أقرب ما يكونون الى مقطوعة الشاعر « الواردى Eluardi » المعنونة بـ « **شعر للجميع** » :

.. وبرغم ذلك فمن الأمل الى الثقة
ينمو أطفال جدد
لم يبق فيهم خوف من شيء ابدا
.. طالما بدا لهم الغد جميلا

واذا كانت الروائية الشابة لا تجهل ان قوتين رئيسيتين هما الحب وصراع الطبقات ، يتنازعان العالم ، فانها لم تنس مع ذلك الدفاع عن السلم من اجل سعادة الجزائر ، وهذا هو السر فى انك لا تجد فى كتابها اى اثر للحقد او الكراهية ، لقد عاملت الخصم فى كتابها بهدوء وصفاء غريبين ، لقد عاملته بهدوء وصفاء يمازجهما الازدراء ..

« هذه الحرب القذرة ، هذه المهنة البغيضة ... »

ولا شيء تقريبا اكثر من ذاك .

اشرنا الى بعض الشخصيات بمناسبة الحديث عن وصف المؤلفة للنساء ، فمن اللائق اذن ان نصفهن بالبطلات لولا أن للكلمة معنى جد اصطلاحى .. لكن هذا لا يعنى أنهن لسن جديرات باية درجة من البطولة ان صح التعبير ، بل اننا نراهن يتركن الحجاب ليحملن السلاح ، ثم يعدن احيانا أخرى الى لبس الحجاب ، ولكن ليس لتغطية الوجه هذه المرة وانما لتغطية السلاح !

ومن نشاط هؤلاء الفتيات استقت آسيا قصتها ، ولكن دون أن تكون قد اغفلت النشاط الذى كان يقوم به الرجال من معارك وتهريب . وما كانوا يتعرضون له من مخاطر وتعذيب والوان شتى من التضحيات

واذا غضضنا النظر عن المعنى التراجيدى لكلمة بطلات صح لنا ان نطلق هذا الوصف ـ اى البطلات ـ على فتيات القصة الأساسيات وهن : « **شريفة** » و « **ليلى** » و « **سليمة** »

وهناك أيضا « قومة » التى عرفت متعة الشمس ومتعة أشياء أخرى .. ووجه هذه الفتاة الصغيرة المتطورة كثيرا يبدو فى القصة ذا جاذبية لا تقل عن جاذبية بقية البطلات

والواقع ان كل الميزات الآنفة تدل على ان القاصة تمتلك القدرة على ابراز التراكيب التاريخية من وراء الجدار الداخلى للاشخاص

فما مواهب **آسيا** ؟

ان أسلوبها خال من الزخرف صاف وفى الوقت نفسه رشيق وهو مزيج من القلق والحذر ، غير انه فى بعض الأحيان تنحرف القصة انحرافا حادا فجائيا فى الوقت الذى كان القارىء يظن أن المؤلفة متجهة الى نقطة هامة غير أنه انحراف يقوم بوظيفة فنية وجمالية : فهناك اشياء غير منتظرة يهمس بها . انها تمتمات قادمة من عالم بعيد

فسحر القصة من هذه الناحية لا ينتهى ، فهى مثل بعض البيوت العربية تتكون من أفنية ظليلة وبساتين ومناطق وارفة .. غير أننا مع ذلك لا نضل فيها أبدا .

« فآسيا جبار » بكتابها « **أطفال العالم الجديد** » ترسم لنا لوحة هى أدق وأكمل اللوحات التى يمكن ان نحصل عليها فيما يرجع الى تطور المرأة الجزائرية

وتزداد أهمية هذه اللوحة عندما نعرف ان النساء يكون فى المجتمع الجزائرى نسبة ستين فى المائة ، وهن لن يفتأن يتدفقن بازدياد ، ولذلك يجب أن تتحمل « **آسيا جبار** » وأخواتها مسئولياتهن كمثقفات ، لبناء الجزائر الجديدة .

أغنية للجزائر

للشاعرة : وفاء وجدى

سبعة اعوام يا وطنى
سبعة اعوام عشناها
فى دوامه ..
فوق الأوراس
والنار على السفح تدمدم
وتقول غدا يوم قيامه ..
اعوام حمراء قتيله
نزت صرعى ..
ضرجها سفاك فرنسا ،
لونها بدماء جميله ..
والعالم يبكى كالثكلى
وجميلة ترقد مغلوله ..
والقيد الأحمق لا يدرى
امكبلها هو
أم مغلول ،
يرزح تحت المقتوله
سبعة أعوام ما كانت
الا أسلاكا شائكة
فوق التــل
ورصاصا يمرق فى حقد
ويزمجر يهفو للقتل ..
والنسوة لا يبكين
ولا يعرفن طريقا للدمع ..
ينسين أنوثتهن ..
ولا يرهبن تباريح القمع ..
والثورة غضبى لا ترحم
تسقى الصحراء سيول الدم
انهارا تجرى دافقة
حمراء مبعثرة الأشلاء
فتؤجج نارا لاهبة
بصدور هبت تثأر للشهداء ..
اطفالك يا وطنى أبطال .
ما عرفوا اللعبا ..
ما ناموا والبسمات تدللهم ،
لكن زحفوا
يسعون الى قمم
ماجت لهبا ..
عافوا الأحلام الورديه
ما رضعوا لبنا كالأطفال ولكن
رضعوا حريه ..
ما شموا أنفاس الأزهار
وما داسوا الا أشواكا غربيه ..
وأبوهم بن بلا وسنون قضاها
فى سجن البستيل
زرع الحرية فيه أزهارا عطره ..
عبقت فى كل الأوطان الحره ..
وفرنسا وسط الأغلال سجينه
لم تعرف بين الجدران سكينه ..
والبطل الحر على الأعناق
رمز يترسب فى الأعماق
وشعار يهتف بالثورة
ويمهد دربا للثوار ..
والنصر على الأبواب يدق
ويقول كجبريل المبعوث :
بن بلا والرفقاء ملائكة
ما بعثوا الا لنشور الحق ..
سبعة أعوام يا وطنى
ظلت تتمنى لحظة سلم ..
وسط النيران وخلف المدفع
راحت تحلم هذا الحلم ..
واليوم نراه يدق الباب
ويرقرق دمعا بالأهداب
ويقول ستنعم يا وطنى
فالنصر أمامك دون حجاب



العقائد اليونانية والرومانية القديمة

... وفننا الشعبي

بقلم : سعد الخادم

اننا حين ننظر الى الفنون اليونانية القديمة ندهش اذ نلمس فيها منطقا وتحكما تاما فى النسب يثير حساسيتنا لجمالها ، ويبهرنا ذلك الحذق فى تفهم النسب الجمالية للمرئيات وترجمتها الى مايشبه النسب الرياضية التى لا تدع المجال للمصادفة تتدخل فى تذوق العمل الفنى ، حتى ليخيل الينا فى نهاية الامر أن تلك الحضارة القديمة تبعد كل البعد عن عالم الخرافة والاوهام لما اشتهرت به من التفكير المنطقى والتطلع الى أسانيد علمية غير أن تخيل الكثيرين منا أن الفنون اليونانية والمنطق اليونانى على هذا القدر من الكمال المثالى لا يمنع قربها بشكل مؤكد من جانب خيالى يقرب الى حد كبير من الشعوذة التى نقرأ عنها فى كثير من فنوننا الشعبية كعلوم التنجيم والتنبؤ بالطالع والجفر وضرب الرمل والزايرجة ، تلك العلوم التى تعلق بها فكر الكثيرين من اجدادنا فى القرون الماضية ، وكتب فيها مؤلفات ومخطوطات لا حصر لها .

وينتهى بنا الامر عند دراسة الفنون اليونانية وطقوسها وعقائدها التى كانت أساسا فى توجيه ذلك الحس الجمالى وصياغته الى أن نتفهم ذلك التراث القديم وفقا لبعض جوانب من طقوسنا الشعبية أو بعض عوائد العرب فى أيام الجاهلية التى تبدو أقرب الى العالم اليونانى بفكره وطقوسه وفنونه منها الى منطقنا الحديث .

وفى البحث الآتى محاولة للتنقيب عن مصادر تلك العلوم المرتبطة بالتنجيم وربطها بطقوس وعقائد مماثلة فى حضارات قديمة كحضارتى اليونان والرومان مثلا ، بل قد ينتهى بنا الأمر فى دراسة بعض جوانب من فنوننا الشعبية وأساطيرنا التى تنوه عن تلك العلوم الى أن نتكشف فى ثناياها أسسا للعلوم والرياضة التى أتت بها تلك الحضارات القديمة ولا سيما حضارة اليونان وتسنى عن طريقها تسخير قوانين تلك العلوم فى الصناعة والفن وميادين الفكر كافة. وبدلا من تسخير الجان والهواتف للتطلع الى المستقبل وحساب الأحداث القادمة ، قام نوع آخر من الحساب والتنبؤ للتحكم فى سبل الحياة بجميع مآربها .

ان المخطوطات الفرعونية تشير الى ان اطبـــاء حضارة كريت التى عاصرت الحضارة المصرية القديمة ثم اندثرت حوالى سنة ١٤٠٠ ق.م ، كانوا سحرة ايضا ، وقد توارثت حضارة اليونان من بعد حضارة كريت هذا التقليد .

ومن بين تقاليـــد الســـحرية (١) التى ذكرها هوميروس تلك الأقنعة والرقصات الايقاعيـة التى كانت تستخدم فى أنواع من الطقوس القـديمة التى استمرت شائعة فترة طويلة بين أهالى اليـونان ، ولاسيما فى المناطق النائية منها . ومن بين هـذه الطقوس تقديس الأسلاف أو الأبطال ، فكان الأهالى يعبدون أرواحهم ، ويقدمون لها القرابين على موائد خاصة ، أو يتضرعون اليها بعد مناجاة أسمائها . وكان تقديس الموتى فى الوقت نفسه مرتبطا بطقوس التنجيم ، واستمرت تلك العبادات حتى فى ذروة الحضارة اليونانية القـديمة فى العصر الهيلينى ، وتتضح لنا آثار تلك الطقوس فى بعض الأعياد التى كانت تقام فى فصل الشتاء ، وفيها تقدم الأطعمة والمشروبات للموتى ، ويطلب منهم الظهور للأحياء .

ولقد اشتهرت اليونان بطقوسها السحرية الخاصة بالتنجيم أو التنبؤ عن طريق الهـواتف التى اشتهر منها هاتف أبولو بمدينة دلف ، وهاتف الاله زيوس بمدينة دودون . وكانت كاهنات دودون يتجرعـن قبل الادلاء بتنبؤاتهن جرعات ماء من عين قريبـة ، وكانت لهواتف دلف أهمية كبرى على السـياسة والمحاكم اليونانية فيما بين القرنين الثامن والسادس قبل الميلاد ، وكانت هذه الهـواتف لا تستجيب للسائلين فى بداية الأمر سوى مرتين فى كل عام ، ثم تزايدت بعد ذلك مرات استجابتها خلال العهود التالية ، ومع اباحة سؤال الهواتف فى أوقات كثيرة حظر سؤالها فى بعض أيام قلائل من السنة . وكانت الطقوس اليونانية القديمة تقتضى أن يتقدم السائل بفدية حيوانية قبل سؤال الهواتف ، وكانت احشاء تلك الفدية تفحص بعد نحرها ليعرف ان كان وقت سؤال الهواتف ملائما أم غير ملائم ، فاذا دلت على سنوح الفرصة للسؤال يتقدم الطالب بأسئلته للكاهنة التى كانت بمثابة وسيط بين السائل أو الطالب والهواتف التى كانت تقطن كهوفا أو أضرحة . وتجلس الكاهنة عند تلقى الأسئلة من الطالب على مقعد ذى ثلاثـة أرجل وتضع فى فمها ورقة من نبات الغار ، كمـا تمسك فى يدها غصنا من النبات نفسه ، وتكون فى حالة شبيهة بالغيبوبة والتخدير ، اما اجابتهـا عن الأسئلة الموجهة لها فتكون عادة على شكل جمـل مبهمة أو الفاظ رمزية بها تورية أو معان مجازية ، فيتولى كبير الكهنة تفسير هذه الاجابات أو الفتاوى فى أشعار او ازجال موضحا بهذه الكيفية المعـانى الخفية التى تحملها هذه الألفـاظ المبهمة والتى يتعذر على العامة ادراكها .

الا ان شهرة هاتف مدينة (١) دلف اخذت تتضاءل تدريجيا بعد غزو المقدونيين حتى توقف استخدامه تماما بعد سنة ٣١٣ ميلادية . أمـا هاتف دودون ــ وهو خاص كما ذكرنا بالاله زيوس ــ فقـد ورد ذكره فى الالياذة ، وكانت طقوسه قائمة على محاولة استنباطه صوت هذا الاله فى خرير المياه المتدفقة من احدى العيون المقدسة ومحاولة تفهم المعانى فيـه وتفسيرها . ومن الغريب أن نجد الطقوس نفسها التى كانت متبعة فى مصر فى معابد آمون تنتقل الى اليونان فتكسب طقوسهم طابعا جديدا . ومن بين هذه الطقوس دخول الكاهنات فى أثنـاء تنجيمهن أو تفسيرهن أصوات الآلهة فيما يشبه حالة غيبوبة فكن يتكشفن الطالع حينذاك فى بعض الأشياء المحيطة بهن فلم يقتصر ذلك على سماعهن خرير مياه العيون المتدفقة فحسـب ، وانما يتكشفنه أيضـا فى أصوات أغصان الشـجر واوراقه ، وفى رنين الصنوج المصنوعة من البرنز ، أو التنبؤ بالمستقبل عن طريق ملاحظة اتجاه الطير وفحص أحشاء بعض الفديات .

من الأساطير اليونانية التى ذكرها هيرودتس فى القرن الخامس قبل الميلاد أن كاهنـات دودونا (٢) باليونان يروين أن حمامتين سوداوين طارتا من طيبة (الأقصر) بمصر فاتجهت احداهما الى معبد آمون بواحة سيوه ، واتخذت الثـانية طريقها الى بلاد اليونان ، فهبطت على شجرة من البلوط ، وبدات

---

(١) Castiglioni, A., *incatantion et magie.* (Paris-Payot 1951).

(١) وقد نجد بقايا لهواتف اليونان والبابليين من قبلهم فى بعض الكتابات العربية ، فيقول عبد الغنى النابلسى فى كتـاب « تعطير الانام فى تعبير المنام » عن رؤية الهواتف فى المنام : « ان من رأى فى المنام انه سمع صوت هاتف بأمر او نهى أو انذار أو زجر أو بشارة فهو كما سمعه بلا تفسير » .

(٢) Herodotus., *History of Herodotus.* (every mans. London 1942).

حينذاك تتحـدث الى الأهالى بصوت انسانى ، وحثهم على اقامة محراب حيث تقوم الشـجرة التى هبطت عليها . وقد جرت العادة فى دودونا بعد ذلك بتسمية الأجنبيـات من النسـاء حمامات ، لاختلاف لهجاتهن الأجنبية عن لهجات البلاد ، ولأن أصواتهن تشـبه أصوات الحمـام ، وقد تسنى للحمامات بعد ذلك ـ أى الأجنبيات من النسـاء ـ التحدث بلغة البلاد والتفاهم مع أهاليها وكان يقصد بالحمام الأسود المصريات .

ويقال ان أصل هذه الأسطورة ان الفينيقيـين اختطفوا اثنتين من النساء المقـدسات بالأقصر ، فبيعت احداهن فى ليبيا فاستقرت فى سـيوة ، وبيعت الثانية فى اليونان ، واقامت كل منهما معبدا فى موطنها الجديد لزجر الطير .

وربما انتقلت هذه التقاليد القديمة من اليونـان الى الرومان . فتشير الأساطير الرومانية القديمة الى أن روملوس(١) زجر الطير عندما اراد ارسـاء الحجر الأساسى لمدينة روما ، فنبأته الطير بأن الفال حسن .

وقد اقتضى التقليد ان يطهر الحاضرون انفسهم لفرض الاستبشار عن طريق قفزهم فوق حفرة بها نار موقدة ، ثم حفر روملوس بعد تطهير نفسه بهذه الكيفية حفـرة دائرية (٢) دعى الحاضرون الى أن يقذف كل منهم فيها حفنة من تراب أرض الجهـة التى جاء منها . ثم أقام على هذه الحفرة محـرابا لذكرى الأسلاف ، ثم ارتدى بعد ذلك رداء خاصـا بالطقوس الدينية وحجب رأسه واخذ يخطط حدود المدينة الحديثة معتمدا على محراث ذى سلاح برنزى يجره ثور وبقرة . وقد حمل روملوس المحراث عن الأرض فى موضع ابواب المدينة الأربعة التى تنفتـح نحو الاتجاهات الرئيسية الأربعة (١).

وقد حرم على الناس تخطى الخطوط التى حددها المحراث لكونها خطوطا مقدسة، فكان موضع دخولهم وخروجهم من المدينة المرسومة من الامكنة المخصصة للأبواب .

ويقـال ان روملوس دعا أرواح الأسـلاف الى السكنى تحت أرض مدينته الجديدة ليضمن اقامة الأحياء والأموات فيها .

وتقول رواية أخرى(٢) أن روملوس استخدم فى تحديده المدينة عصاه السحرية للاشارة بها . ومن اليسير أن تتضح لنا أهمية زجر الطير فى هـذه الأسطورة التى قيل انها حدثت سـنة ٧٥٣ق.م ، وفيها ترتبط عادة زجر الطير بطقوس دينية أخرى، فعلى الرغم من أن الأسطورة لم تفسر الفرض المقصود من اقامة محراب فوق الحفرة الدائرية ، فهنـاك

(١) Chchod, L., Histoire de la magie. (Paris-Payot 1949).

(٢) ويصف سيسرو هذه الاسطورة على نحو آخر فيقول : وقد قام روموليس ـ عندما أراد تشييد روما ـ بحفر حفـرة دائرية على النحو الذى كان متبعا منذ القدم لجلب الفـأل الحسن ، وكانت تقذف فى تلك الحفرة حفنة من تراب أرض وطن كل واحد من الذين يشهدون هذا الحفل ، وكانت هـذه الحفرة بمثابة الطريق الى العالم الآخر الذى يوصل الاحيـاء بالاموات . وفى أثناء خفر هذه الحفرة كانت تستحضر أرواح الاسلاف لتقطن هذا المكان وتخالط بعدئذ الاهالى . وبهـذه الطريقة يدخل الاحياء والاموات المدينة فى الوقت نفسه . ولقد تبقى من هذا التقليد عادة دفن بعض المستندات والنقـود فى أساسات المبانى التى تقام . ونجد بقايا لهذا التقليد فى الهنـد حيث تسكب فى حفرات على مقربة من المعابد دماء الفـديات المقدمة كما يدفن فيها بعض المعادن النفيسة .

Ciceron., de la divination (Paris. Garnier).

(١) ويبدو أن هذا التقليد كان شائعا قبل اليونان والرومان بزمن طويل اذ نجد ما يناظره عند الفراعنة حيث كانت تقتضى بعض الطقوس الدينية عند اقامة نوع من المعابد أن يقوم فرعون بتثبيت أوتاد أربعة فى الاتجاهات التى تحدد موضع اقامة المعبد ثم تشد الحبال بين هذه الأوتاد ولذلك سميت تلك الطقـوس بمراسم شد الحبل ثم يبدأ بعد ذلك حرث أرض المـكان الذى حدده بفأسه أربع مرات تشكل بعدها قوالب اللبن الاربعـة التى ستوضع فى زوايا المعبد المزمع اقامته . ولهـذا يخلط التراب بالماء ويضرب أربع مرات قبل صب الطـين فى قوالب الطوب لتشكيله ـ ويقوم بعد ذلك بنثر حبات البخـور على الحدود التى عينها للمعبد ويهب البناء لمعبوده .

De Lubicz. R.A.C., *Le roi dans la théocratie (phaaronique.* (Paris Flammarion 1961).

(٢) ويقول سيسرو عن التنجيم عند اليـونان والرومان ان مصدر العصا السحرية عند الرومان جاء عن طريق روموليس ، وهو أحد الاخوين اللذين أنشئت على أيديهما مدينة روما . ويقال أن روموليس هذا استخدم عصاه لتحديد حدود المدينة. ويخطط بها على الارض ، وهذه العصا السحرية كان لها شكل معين ، اذ كان بها تجويف طفيف كما أن نهايتها كانت منحنية فتشبه فى مظهرها العام شكل الآلة الموسيقية .

احتمال بأن يكون هذا المحراب قد اقيم ايضا لفرض التنجيم او زجر الطير على النحو الذى كان شائعا فى كثير من الأضرحة والمعابد القديمة ايا كانت حضاراتها .

وعلى حد قول سيسرو : كان عند الرومان ايضا عادة نصب خيمة أو فساطيط خاصة بالتنجيم (١).

حيث كانت طقوس التنجيم تؤدى بطرق منصوص عليها لا تحتمل التعديل أو التغيير خشية جلب الفأل السيىء أو النحس . وربما ذكرنا هذا بتقليد مماثل (٢) كان منتشرا عند عرب الجاهلية حيث كانت لهم خيام حمراء من الجلد تعلوها قباب تستخدم لفرض التنجيم ، وكان يتحتم أن يتم هذا التنجيم على مقربة من الكعبة حيث كانت تقام حولها تلك الخيام المسماة بالقبة . وجرت عادة عرب الجاهلية عند تعبدهم بجوار القبة أن يصفقوا ويصدروا أنواعا من الصفير ، ولا ريب أن فى هذا التقليد تشابها بين هذا النوع من التعبد الذى يأتى على صورة صفير أو تصفيق ، وحديث حمامة طيبة الى أهالى دودونا باليونان ، وقد يكون للصفير صلة بتقليد أصوات الطير ، أما التصفيق فربما أمكن تشبيهه بمن يصيح بالطير ليطير فيزجره .

ومن جهة أخرى قد تتشابه قصة رومولوس وبنائه مدينة روما وزجره الطير بقصة بناء القاهرة على يد جوهر الصقلى .

---

(١) يقول المؤلف شبنجلر ان الاساس فى معابد الاتروسك الذين سبقوا الحضارة الرومانية القديمة كانت مجرد أرض فضاء يقع اختيارها وفقا للتكهنات أو التنبوءات فتحدد أرجاؤها ويختار لها مدخل مواجه لناحية الشرق التى يستبشر بها الاهالى . وكان هذا الشكل من المعابد يقام كلما اقتضت الضرورة ولا سيما عندما يراد انجاز بعض الطقوس الدينية أو عندما يجتمع الجيش أو البرلمان أو مجلس الحكم . ويظل المعبد قائما ليؤدى وظيفته المؤقتة ثم لا يلبث ان ينتقل الى جهة أخرى لتنتقل معه قدسيته وبركته وتحل بمكان الاجتماع الجديد ويزول أثرها عن المكان القديم ، ويبدو أن النية لم تتجه الى ذلك الا حوالى سنة ٧٠٠ق م أى الى اقامة معبد ثابت ليكون موضعا للطقوس الدينية وقد اطلق عليه اسم تمبلوم وهو هذا النوع من المعابد البدائية على نوع من معسكرات الرومان التى لها شكل اطار رباعى كانت تتخذه الجيوش فيما مضى للايواء فيه ولتشعر بأنها فى وقاية الآلهة . ولم تكن لتلك المعسكرات فى أول الامر أية صلة بفكرة الحصون أو التحصين التى نشأت فى العصور الهيلينية .

Spengler. O., The decline of the west.
(New York. Knopf 1945).

(٢) *Lammen. S.H., Le culte des betyles.*
(bult. Inst. F.A.O. 1919T17 Le Caire).

فقد قال الشيخ شمس الدين الذهبى (١) فى تاريخه :

« لما أراد جوهر القائد أن يبنى سور القاهرة اختط اساس المدينة . فجعل على كل جهة من أساس المدينة قوائم من الخشب وبين كل قائمة منها حبلا فيه أجراس نحاس ، ثم وقفت الفلكية ينتظرون دخول الساعة الجيدة والطالع السعيد حتى يضعوا فيه الأساس .

وكانت لهم اشارة مع البنائين اذا حركوا تلك الأجراس يلقون ما بأيديهم من الحجارة اذا سمعوا حس الاجراس فبينما هم واقفون لانتظار الساعة السعيدة ، اذا بغراب وقع على تلك الحبال ، فتحركت تلك الاجراس ، فظن البناءون أن الفلكية قد حركوا لهم الحبال التى فيها الاجراس فألقوا ما بأيديهم من الحجارة فى أساس السور . فصاح عليهم الفلكية : « لا ، لا ، القاهر فى الطالع ، يعنون المريخ ، واسمه عندهم « القاهر ، فقضى الامر ... »

ونتبين من هذه القصة أنها لا تخلو هى الأخرى من زجر الطير والتنجيم عند بناء المدينة على الرغم من أن الرواية ترجع استقرار الغراب على الحبال الى محض المصادفة ، ولكن يحتمل أن يكون المعزى الحقيقى للقصة نوع من الزجر للتنبؤ بالفأل الحسن عند اقامة المدينة ، واذا كان لم يذكر هنا شىء عن اقامة محراب للتنجيم على النحو الذى كان شائعا قبل الاسلام أو فى الحضارات القديمة فاننا لا شك ندرك صلته بتلك التقاليد الوثنية التى اختفت فى صدر الاسلام ولاسيما فى العصر الفاطمى فلم يبق منها سوى المظهر البعيد عن الجانب الدينى .

وانا لنجد لزجر الطير بقايا فى معتقدات العرب فى العصر الجاهلى تذكرنا بها الأبيات القائلة .

ولا السانحات البارحات عشية
أمر سليم القرن أم مر أغبر

ويفسر أحد المؤلفين(٢) زجر الطائر عند العرب بقوله :

« أما الزجر فهو الاستدلال بصوت الحيوان وحركته وحالته على الحوادث ونتائجها تفاؤلا وتشاؤما ، فكان الرجل منهم يعمد الى طائر فيرميه بحصاة أو يصيح به ، فان ولاه فى طيرانه ميامنة تفاءل به وان ولاه مياسرة تشاءم منه وتطير به » .

ويقول مؤلف آخر(٣) فى الزجر عند العرب أيضا :

« علم الزجر والعيافة هو علم الاستدلال بأصوات الحيوانات وحركاتها وسائر أحوالها على الحوادث واستعلام ما غاب عنهم .

---

(١) الذهبى (شمس الدين) : تاريخ الاسلام :

(٢) على الجندى ــ اطوار الثقافة والفكر « مكتبة الانجلو المصرية ٥٩ »

(٣) محمود شكرى الالوسى : بلوغ الارب فى معرفة أحوال العرب سنة ١٣١٤ هـ

وقد كان العرب أعلم الناس بهذا العلم ، وهو مدار أفعالهم وقانون حركاتهم وسكناتهم . »

قال ابن القيم فى كتاب « مفتاح دار السعادة » عند الكلام على أصحاب الطير :

« السانح والبارح والقعيد والناطح : وأصل هذا أن العرب كانوا يزجرون الطير والوحوش ويثيرونها ، فما تيامن منها وأخذ ذات اليمين سموه سانحا ، وما تياسر منها سموه بارحا ، وما استقبلهم منها سموه الناطح ، وما جاءهم من الخلف هو القعيد فمن العرب من يتبرك بالسانح ، ويتشاءم بالبارح لانه لا يمكنه رميه الا بأن ينحرف اليه وأهل نجد تتيمن بالسانح وتتشاءم بالبارح ، وأهل العالية على عكس هذا .

وفى النهاية لابن الأثير الزجر للطير هو التيمن والتشاؤم بها والتفاؤل بطيرانها كالسانح والبارح وهو نوع من الكهانة والعيافة » .

ويقول ابن خلدون فى زجر العرب للطير :(١)

« وأما الزجر فهو ما يحدث من بعض الناس من التكلم بالغيب عند سنوح طائر أو حيوان ، والفكر فيه بعد مغيبة ، وهو قوة فى النفس تبعث على الحرص والفكر فيما زجر فيه من مرئى أو مسموع ، وتكون قوة المخيلة ـ كما قدمنا ـ قوية ، فيبعثها فى البحث مستعينا بما رآه أو سمعه فيؤدى به ذلك الى ادراك ما ، كما تفعله القوة المتخيلة فى النوم ، وعند ركود الحواس (اذ) تتوسط بين المحسوس المرئى فى يقظته وتجمعه مع ما عقلته فيكون عنها الرؤيا . وقد نجد بعض التشابه بين ما يقوله ابن خلدون عن الزجر ورأى سيسرو فى هذا الشأن نقلا عن أفلاطون حيث يقول ان من وسائل التنجيم تفسير الاحلام ، الا أنه يتحتم على المضطجع أن يكون فى وضع تتخذ فيه أعضاؤه شكلا خاصا حتى لا تضل روح النائم سبيلها أو تنزعج ، ولعل هذا الرأى يتمشى مع تقاليد الفيثاغورثيين الذين حرموا على أنفسهم أكل الفول وجميع الأطعمة المسببة فى الانتفاخ أثناء الليل لعدم ازعاج أرواح النائمين فيتجلى لها المستقبل (٢) .

ويقول المؤلف سيسرو أيضا ان بصيرة المنجمين تتوفر عند الذين تصفو أرواحهم ، وعند بعض المرضى كالمصابين بنوع من الانطواء والكآبة ، فيمكنهم أن يتنبأوا بالمستقبل غير أن هذه البصيرة والتجلى لا تتوفر عند مرضى القلب أو المصابين بالصرع .

وكان الملوك أو كبار الكهنة فى كثير من الحضارات القديمة يتحتم أن تكون لهم دراية فى التنجيم كملوك الفرس القدامى مثلا .

والتنجيم فى هذا المجال قد يستند ـ كما كان الحال عند الكلدانيين ـ على التنبؤ بالمستقبل عن طريق قراءة النجوم .

وكانت شعوب أخرى ـ كالشعوب الايطالية التى سبقت الحضارة الرومانية ـ تتنبأ بالطالع عن طريق مراقبة أثر الصواعق فى الأماكن التى تسقط فيها .

هذا خلاف مراقبة تفريد الطير أو شهادة طريقة طيرانه على النحو الذى تقدم . وهكذا يمكن ان نستدل من الآراء السابقة على مدى ارتباط تقاليد العرب فى زجر الطير بالتقليد نفسه عند اليونان ، وقد يكون هذا التشابه بسبب تأثر العرب بالتقاليد اليونانية القديمة أو تأثرهم بتقاليد مشابهة لتقاليد اليونان ترجع الى حضارات قديمة مثل الحضارة البابلية التى كان زجر الطير شائعا فيها .

ويبدو أن تقاليد زجر الطير سواء أكان مصدرها اليونان أم غيرها ، استمر من بعد حضارة العرب فى كثير من العقائد الشعبية . وفيما يلى نص ما كتب عن زجر الطير فى أوروبا فى القرن الحالى ، فيقول أحد المؤلفين (١) فى هذا الشأن :

« كانت اليمام والحمام فيما مضى طيورا مخصصة لآلهة الحب أفروديت أو فينوس ، ولذلك ارتبط زجرهما بالحب أو الزواج والتنبؤ عن المستقبل فى هذين الموضوعين وظل هذا التقليد قائما حتى اليوم فى بعض المعتقدات الشعبية الاوربية ، فاذا هبطت حمامة واستقرت على الكتف الايمن لفتاة أو مستها فى طيرانها من الجهة اليمنى فان ذلك يعتبر بشرى قريبة بزواج سعيد ، واذا حدث العكس ، أى استقرت الحمامة على الكتف اليسرى ، يعتبر هذا فألا سيئا على النقيض من الأول .

واذا طار طير مرتين فتفسير ذلك أن أحدا يحب هذا الانسان فى الخفاء ، فى حين أن طيران الطير ثلاث مرات حول الانسان يؤول على أنه دلالة على حب شخص خطر لهذا الفرد حبا خفيا ، ويحسن عدم ملاقاته . واذا طاف الطير خمس مرات حول انسان فان ذلك يعتبر بشرى خير يصيب الانسان عن قريب » .

ويبدو أن التنجيم والتنبؤ بالمستقبل بالطرق التى أوضحناها فى حضارة اليونان كان شائعا أيضا فى كثير من الحضارات القديمة ، بل ربما وجدت نظائر

---

(١) ابن خلدون : المقدمة سنة ٧٩٩ هـ «لجنة البيان العربى سنة ١٩٥٧ » .

(٢) قد نصادف بعض التشابه بين الشروط المفروض توافرها فى المنجم عند اليونان وتلك التى يتحتم توافرهاعند ضرب الرمل حسب رأى البونى فى كتابه « شمس المعارف الكبرى » حيث يقول ينبغى أن يكون من وقت طلوع الشمس الى وقت استوائها واذا جاوزت الزوال ـ وان يضرب عن أول النهار الى انتصافه وأن يراعى فيه الأيام السعيدة من الشهر ويتجنب الأيام النحسة ـ وأن يكون فاعله فرحا منشرح الخاطر خاليا عن الشواغل .. ويكره فى يوم غيم ووقت الريح والمطر ووقت رواح الدواب ـ وأصح الرمل ما ضرب فى الليل .

(١) *Neroman. D, Grande encyclopédie des Sciences ocultes Strasbourg-argentor 1937).*

له فى حضارة الكلدانيين والسومريين،كما نجد تلك الطقوس منتشرة فى حضارة الحيثيين التى عاصرت الدولة الفرعونية الحديثة ، فكانوا يتنبأون عن الطالع بالنظر الى طريقة طيران انواع من الطيور ، وكذلك يقرأون الفأل فى أحشاء بعض الحيوان على النحو الذى سبق ذكره .

وقد وجدت فى آثارهم (١) نماذج من الفخار على هيئة كبد الحمل ، وعليها تقاسيم ونقوش تفسر طريقة قراءة الفأل فى كل جزء من اجزاء هذا العضو، وتفسير أى شذوذ قد يصيبه وايضاح معانيه . وجدت نماذج لكبد الحمل أيضا فى الآثار البابلية مصنوعة من الفخار أو البرنز . واستمر التقليد نفسه فى حضارة ايطاليا التى سبقت الحضارة الرومانية ، ولاسيما بين القرنين الثامن والسادس قبل الميلاد حيث نجد نماذج فخارية لكبد الحمل أو بعض الحيوانات الأخرى كالبقر عليها نقوش وأشكال هندسية وكأنها آلة قياسية . وقيل ان كل جزء من أجزاء الكبد يقابله موضع فى السماء تسكنه آلهة تحمل اسم هذا الجزء فتقرر حسن الفأل او نحسه ،ولعلنا نجد ـ تشابها بين هذا التقليد اليونانى وما كان شائعا عند العرب ، حيث يقول ابن خلدون :

« فأما الناظرون فى الاجسام الشفافة من المرايا وطاسات المياه وقلوب الحيوان وأكبادها وعظامها وأهل الطرق بالحصى والنوى فكلهم من قبيل الكهان » .

وقد تكون هناك صلة بين طقوس قراءة الفأل فى كبد الحيوان وما كتبه المؤلفون العرب عن رؤيا الكبد فى المنام وتفسير معانيها المختلفة ، كقول عبدالغنى النابلسى (٢) فى هذا الشأن :

« ان الكبد فى المنام موضع الشجاعة ، فمن رأى أنه كبير الكبد فانه رحيم شجاع ، ومن رأى أنه جرحت كبده فانه يظهر له مال مدفون . والكبد موضع الغضب والرحمة فمن نظر فى كبده فرأى وجهه فيها فانه يموت ، ومن رأى أنه يأكل كبد انسان فانه يصيب مالا مدخرا ويأكله ، فان كانت أكبادا كثيرة مشوية أو نيئة أو مطبوخة فهى كنوز تفتح له ويصيبها ، وكذلك أكباد الشياه والبقر وغيرها من الدواب والسباع . والكبد تدل على الاولاد وعلى الحياة . والكبد اذا كان عليها شحم فهو مال من قبل النساء » .

اما عن صلة هذه الطقوس القديمة بعاداتنا أو فنوننا الشعبية ، فربما أمكن مقارنتها بتلك العادة الشائعة عند النساء العاميات أو القرويات ، اذ تندب المرأة عند سماعها بخبر مفزع أو موت قريب أو عزيز بقولها : يا كبدى ، وكأن كبدها هى التى تنبأت بالفاجعة .

ومن جهة أخرى فالألفاظ المبهمة التى تصدرها الكاهنات اليونانيات فى أثناء تنجيمهن ، وكذلك تنظيم كبير الكهنة التنبؤ فى أشعار أو أزجال . تذكرنا فى فنونا الشعبية المعاصرة بالفجريات اللاتى يضربن الودع ويفتحن الرمل ، وينظمن تنبؤاتهن فيما يشبه الأزجال ،وكثيرا ما ينطقن بكلمات غيرشائعة يكتنفها الغموض ، وكأنهن فى أثناء رواية البخت فيما يشبه نوبات التجلى ، او تحت تأثير قوى خارجية تحملهن على تغيير أصواتهن والنطق بكلمات مبهمة . وعلى الرغم من افتعال الفجريات هذه المظاهر فانه يمكن أن نستشف فيها بقايا من طقوس لعل لها صلة بما كان يحدث فى اليونان منذ القدم .

أما عن طرق الحصى أو عظام الحيوان على النحو الذى أشار اليه ابن خلدون فنجد له أيضا نظائر عند الرومان حيث يقول سيسرو :

« وكانت من بين وسائل التنجيم المنتشرة عند الرومان القاء عظام صغيرة على الأرض بأى طريقة كانت للتنبؤ بالمستقبل عن طريق مشاهدة أوضاعها التى تستقر عند سقوطها على الأرض » .

وربما ذكرنا هذا بلعبة عظم وضاح (١) التى كان يلعبها الصبية عند العرب فى صدر الاسلام ، حيث كانوا يأخذون عظما أبيض ويرمونه بالليل ويتفرقون فى طلبه ومن وجده منهم فله القمر . ولا يبعد أن تكون تلك اللعبة الشعبية مستمدة من أصل له طابع التنجيم .

ولعل تقليد اليونان فى التنجيم بالقاء العظم يذكرنا بطريقة المنجمات الشعبيات فى القائهن الودع ليكشفن عن المستقبل فى طريقة ترتيبه على الأرض .

وقد ينقلنا هذا التمهيد الخاص بعوائد اليونان والرومان الخاصة بالهواتف وزجر الطير والتنجيم والتطلع الى كشف أسرار المستقبل ، وعباداتهم المختلفة التى تقوم على تقديس الأسلاف ، قد ينقلنا هذا كله ـ برغم المظهر الخرافى الذى يحيط به ـ الى

---

(١) *Ca:tylioni. A., incantation et magie. (Paris-Payot 1951).*

(٢) النابلسى (عبد الغنى) . تعطير الانام فى تعبير المنام (عيسى البابى الحلبى)

(١) أحمد تيمور : « خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب » (دار الكتاب العربى ١٩٥٧)

تفهم ارتباط بعض العلوم والفنون بتلك العقائد التى تقرب فى غرابتها من الخيال .

فلو قارنا الأساطير التى ارتبطت بآلهة اليونان مثلا ، من حيث تصرفاتها وأفعالها التى تبدو تارة صبيانية تجانب المنطق ، وتارة أخرى فلسفية مليئة ـ بالموعظةلوجدناها قريبةالىحد بعيد منعالم زجر الطير والهواتف . بل ان الحديث عن تلك العادات القديمة قد يقرب الىأذهاننا تلك المسرحيات اليونانية القديمة ليوربيدس أمثال افيجينيا فى أوليس وافيجينيا فى توريس . ولكن عالم الأسطورة هذا على الرغم من غرابته انما يخفى فى معانيه دراية بنواح علمية قد لا يكونلها أيةصلة بتلك الأساطير أو العالم الخرافى .

ويبدو أن السعى وراء المعرفة والتطلع الى البحث والتفكير العلمى قد امتزج منذ العهود بالمعانى المجازية والعقائد والطقوس الدينية ، وأن الكهنة انفسهم كانوا رواد التفكير العلمى والكشوف فى ميادين الصناعة والفن . بل نكاد نتبين انه كلما زادت حدة التناقض بين هذا التفكير العلمى والطقس الدينى والمثاليات القديمة ازداد مظهر الخرافة فى الأسطورة الدينية ، وازدادت معانيها المجازية والكنايات التى تخفى حقيقة الكشف العلمى والخطوات التى اجتازها فى تدرجه . وربما أوضحت لنا الشغف بتمويه الحقائق وتقنيعها تلك القصة التى أوردها كاتب عربى قديم فى كتابه عن علوم الكيمياء (١) ، حيث يعرض بعض ما نقل عن ملوك اليونان وفلاسفتهم وحكمائهم فيقول :

« حكى عن أحد ملوك اليونان أنه كان بارعا مبرزا فى فنون الحكمة ، وأنه رغبفىفنونالحكمة الالهية فعثر على كتاب قيل أنه لهرمس ، وكان مكتوبا على ألواح الخشب منقوشا بالنقوش الغريبة والالسن المبهمة القديمة ، فلما وقع فى يده هذا الكتاب المذكور أراد أن يحله فوجده قفلا لا يرى له مفتاحا وبابا لا يجد له فتاحا .

وارتاض مدة ثلاثة أعوام لم يطعم فيها روحا حتى كاشفته الارواح العلوية وقالوا له : يا ملك ، ان حل هذا الكتاب على يد حكيم فهيم يدعى بانسال وقد ورد قريبا من أقصى بلاد المغرب فأخرج خارج المدينة صبح ليلتك هذه واقصد ناحية المعابد تجد شيخا فى الغارة الفلانية وحوله دفاتر ينظر فيها ، وخلفه رجل فى وجهه عين واحدة وهو ماد احدى رجليه وطاو الأخرى ، ويتوسم فى الحكيم توسم المنتظر منه الامر ، فادخل عليه بأدب وخشوع وسكينة ، واخلع عنك زى الملوك واقصد الشيخ المشار اليه بالتحية والتعظيم المناسب . واياك أن توجه الخطاب الى الرجل الذى خلفه فاذا فعلت يا ملك ، ورد عليك التحية ، وقال : مرحبا عبد الله ، بم جئت ؟ وفيم جئت ؟ فقل له : قد جئت خادما بعد أن كنت مخدوما ، ووردت اليك جاهلا بعد أن كنت أدعى عارفا وصحبت معى خادمين : الأدب وصدق الطلب .

قال فعلت مثل ما قيل لى الى أن جلست معه فوضع يده فيما بين يدى وقال : هذا تفضل ما تريد ، واذا فيه اربعة ألواح .. ثم قال بعد ذلك أيها الملك المصون ، اعلم أن هذا العلم لا يطلب بالتمنى ولا يدرك الا بالتأنى وأن هذا الكتاب الذى قصدته غير لائق أن تظاهر عليه العامة لئلا يكون سببا لفساد النظام وانفكاك الاستحكام واذاعة أسراره الالوهية .

فلما وقع ذلك مع الملك المشار اليه أخذ يسير الى بواطن الحكمة ودقائق الفطنة ، وشرع يحل الكتاب حتى استقصاه جميعه » .

من اليسير أن نتبين فى شخصيات تلك القصة صلة مباشرة بشخصيات الأساطير اليونانية القديمة كشخصية هرمس والمارد سيكلوب الذى صور فى القصة العربية ماردا ذا عين واحدة تتوسط جبهته. والقصة فى مجموعها تحوم حول التطلع الى المعرفة والتكتم الشديد حول اسرارها بما يشبه الخيال . وكأن العلوم تحتاج فى كشفها الى الاستعانة بأهل العالم السفلى أو العلوى للوقوف على خفاياها . وتبدو القصة فى طريقة سردها متمشية تماما مع عالم الهواتف الذى تقدم ذكره ، وتتحول القصة فى كتاب الكيمياء الى الوصول لخلق كائن حى فى مخبار ومعرفة التراكيب الخاصة التى تؤدى لهذا الخلق ، مع وصف دقيق للأجهزة التى تحتاج اليها التجربة وطريقة موالاتها بدقة . وهناك تمتزج بطبيعة الحال الحقيقة بالخيال ، وتحوم أحداث القصة حول تأكيد الجانب العلمى الذى اتخذ هنا مظهر الطقوس وقد استكملت بعدد وأجهزة وموازين ومكاييلتحتاج الى ضبط قياس والى موالاة مستمرة .

وهذا النوع من القصص ذات المغزى العلمى انتشر فى كثير من قصصنا الشعبى ، وهو ان أكد شيئا فهو يؤكد تلك العلوم التى ورثها العرب عن اليونان ، وهى أقرب الى أذهاننا لتفهم عقلية اليونان فى أساطيرهم ، وأسهل من الرجوع الى أصل الأساطير اليونانية القديمة ومحاولة تفهم مغزاها .

وقد وردت أيضا فى كتاب مفاتيح الرحمة للطغرائى المقتبسة من مفاتيح الحكمة لريسموس تعريب الشيخ اسماعيل قصة أخرى فى باب التقطير وبيان حقيقة احكامه ، وهذا نص ننقله بأسلوبه الركيك الغامض :

(١) الطغراى « ابو اسماعيل بن الحسن بن على » : مفاتيح الرحمة وأسرار الحكمة .

« اعلم أن هرمس عليه السلام قد اخترع اناء ثالث لم يذكره أحد للنوع الثانى من التقطير أعنى اناء امســـاك الارواح فى الاجساد .

فاستخرج بحسن عقله وقوة فطنته وذلك ودبر فيه فوجده غاية ونهاية وكان يكتمه من أعز تلاميذه ولا زال بعده مجهولا حتى أخبر به الحكماء فبحثوا فلم يروا له أثرا فقصدوا هيكله يعنى بيته الذى صنعه لنفسه وستر أسراره وادخار تحفه وأرصاده وكنز أمواله التى اصطنعها بالصناعة وهو الذى تطلق عليـــه الحكماء الهيكل والقوام ويسمى بالكنز فقصدوه فعالج حكمـاء العصر أن يفكوا له رصدا واحدا فلم يقدروا فبحثوا عن ذريته فوجدوا له بنتا تسمى الملكة قلوبطرة وكانت حكيمـــة عصرها وفريدة فاجتمعت عندها الحكماء وأخبروها أن والدها الحكيم فعل كذا ومراد الحكماء أن يطلقوا على ذلك لئلا تضيع حكمة الحكماء فقالت لهم افعل لكم ما تريدون ولكن حتى أحيط علما بما عندكم من حكمة والمعرفة فقالوا اسألى أيتها الملكة الرحيمة أصلحت فلما أن تمت المسايلة عرفت حقهم رفعت ساق السرير وحركت دولابا تحته فنعر عظيما ثم انفتح واذا هى قد ترجمت بما لم يفهمه أحد ممن حضر مجلس من الحكماء المذكورين فلما أنهت شأنها فيما ذكر دلت يدها فيما هو داخل ذلك وأخرجتها واذا بيدها سلسلة من الذهب الفايق العزيز المصنوع ولا زالت تجذبها شيئا فشيئا حتى تبين آخرها وهو متصل براس صنم عال وتحته بمجلة أكبر منه وكلاهما مصنوعان من المعدن الـذى صنعت منه السلسلة وعليه تاج منقوش بقلم الحكماء . ثم لمـا ظهرت ذلك جذبته حتى حاذى سرير الملكة قلوبطرة — وقالت للحكماء من أراد أن يحيط علما بشىء من أسرار الخليقة وعلم الطبيعة فليحضر فأغدية يوم الموسم .

فلما كان يوم الموسم حضروا عندها فلما تكاملوا بداخلـه فاطلقتها تجاه الصنم وتكلمت بكلمات تستنزل ظلال الارواح فلما علمت نزولها أمرتها أن تخاطبها من الصنم . فسبح رحمه الله ولا زال يلقى من علوم الحكمة حتى وصل الى الكلام فى دلجـه خلود الارواح فى أجسادها فأبان عنها باشارة لطيفة مجملة ثم شرع بحطهم بالوصية على اتقـان خدم الحكمة الى أن جاء الانية فقال :

اعلموا أيها الحكماء على العموم وأنت أيتها الملكة بالخصوص أن أجود ما أمسكت فيه الحكماء الارواح وقررتها تقرير الخلود والفلاح والاناء الذى اخترعه ابو الحكيمة بما لم يسبق اليـه الاوانه لاناء عظيم مستطيل بلا جوف ولكن فى غطاء الحكمـة والخير وفى وظائفه سر الحيلة .. »

وتشبه هذه القصة نبذة وردت بسيرة الظـاهر بيبرس هذا نصها :

« هذه قاعة الوزير أحمد بن أبادبس السبكى فى أوان الزهور والربيع ، وكان هو يسميها بالجنة الصغرى ، وكان كل ما فيها من هذه التماثيل صنعة المعلمين اهل الفراسة ، ولا هى بعلوم اقلام ولا عمل من أعمال الكهان . وكان اذا جلس فيها يأمـر الخولى أن يدور الســواقى ، فاذا اندفع الماء وجرى وصل الى الاشخاص فتدور من ثقل الماء فاذا تحركت اللوالب والعقارب الى ذات اليمين تجرى المياه وتتمايل الاشجار وتهب الرياح الى الانهار فيطيب له المقام بتلك الدار .

فدخلوا وراءه المخدع فوجدوا ذلك المخدع صغير بقدر فرش الحصير وأرضه منقوشة بالرخام الملون وحيطانه رخام ابيض فقال شيحه لاصحابه :

دوسوا على الرخام الابيض والاسود مهالك فداســـوا حتى وصلوا الى صدر المخدع فوجدوا لوح كبير فى الحيط فقـال شيحه لابراهيم اضرب هذا اللوح بذى الحيات فضربه فانكسر باب كنيسة من الرخام الاحمر والاربعة وعشرين شباك من الذهب ووجدوا فى ذلك المكان آفه أى ثعبان ولكنه قدر جذع النخـل وواقف على ذنبه وفاتح فاه الى جهة شيحه وحايل بينه وبين جوان ... »

وربما ذكرتنا قصة كيلوباترة حسب نص الطغرائى بسيف بن ذى يزن حيث جاء النص الآتى فى قصته :

وقالت لهم ادخلوا المكان الذى أنا خبيت فيه أختى وارفعوا السرير الذى تجلس عليه فان تحته بلاطه من الرخام الاصفر دون الذى حولها فتقدم أنت يا ملك تجد عقرب من الرصاص الاسود على حافتها فافركه فتزهر الرخام الى فوق وتجد تحتها طابق به درج الى أسفل المكان فاهبطوا حتى تنتهوا الى آخره ، هناك أربع ألواح من الرصاص فى أربع اركان المكان وفوقهم قبة فاذا بقيت فى وسط القبة تجدوا عمودا من النحاس وفوقه كـرسى وتجدوا عن يمينـــه أشخاص وطيور وخلاف ذلك الشخص تجدوا على راسه ميزان فانظر يا ملك الى كفتها اليمينيةمايلة».

وقد نجد نظائر لهذا الطابع الخرافى الذى لمسناه فى قصص بيبرس وسـيف بن ذى يزن وقصـــة الطغراى فى طائفة كبيرة من قصصنا الشعبى كقصص الف ليلة وليلة ، كما قد نعثر لها على نظائر فى كتب تفسير الأحلام للنابلسى أو ابن سيرين وهى قد تشير بطريقة تشبه الأسطورة الخرافيـة الى العلوم التى اتخذها العرب عن اليونان ، فقد تكون الاشـارات جميعها للكنوز المدفونة والأسحار والأرصاد والآلات العجيبة التى يأتى ذكرها فى مثل هذه العبارات أدلة قوية على اطلاع العرب على تلك العلوم القـديمة وتنقيبهم عنها واستغلالهم لها فى تطوير حضارتهم . فاذا تحولنا عن القصص الشعبى وقرانا ما كتب عن علوم اليونان وصلتها بفنونهم فقد نلمس الصـلة التى تربط بينها وبين النصوص الشعبية التى تنوه عن علوم اليونان وحضارتهم فهذا ما يقوله المؤلف الألمانى شبنجلر .

عندما توصل الفيثاغوريون سنة ٥٤٠ ق.م إلى التفكير فى الاعداد كعنصر أساسى لتقويـم جميع الأشياء — أمكن عن طريق هذا التفكير تطوير الرياضة وادخالها فى مجال جديد . ولقد تسنى استكمال هذه الرياضة بعدئذ على يد فلاسفة العرب فى العصر الاسلامى ، ثم توقف من بعدهم تطوير الرياضة فترة طويلة من الزمن .

ولقد ارتبطت الأعداد عند اليونان بالماديات ولذلك نراها تربط منذ بداية التفكير فيها بمولد الانسان ووجوده جثمانيا فى الطبيعة ، ولا غرابة أن نجد في

الرموز الرياضية للفيثاغوريين التى تجنبت تحديد الوقت انها ترمز أيضا الى رحم الأم الذى يعتبر مصدر الحياة .

وارتبط العدد ٢ الذى اتى من ازدواج العدد المفرد بالعضو الجنسى عند الرجل اما العدد ٣ فقد ارتبط حسب رياضة اليونان هذه بالتكاثر الناجم عن اقتران الرجل بالمرأة .

اقترنت الهندسة عند اليونان بعلم القياس . اذ كان الأساس فى علوم الرياضة عندهم فكرة البناء فتقوم أسانيد هذا العلم من بدايته الى نهايته على فكرة انتاج وخلق شكل مرئى واحد ، وربما امكن ان يقال ان الآلة التى يعتمد عليها الرياضى لانشاء الأشكال التى يوجدها فى الفراغ هو البرجل الذى يعد شبيها بأزميل النحات الذى يقطع به الأحجار ويشكلها فى الفراغ أيضا ـ ولعل الرياضة اليونانية اشبه بطريقة التكوين الموسيقى ، حيث تتفق مع هذا الفن طائفة كبيرة فى النظريات اليونانية كاستخدام لفظ المفتاح وتراكيب الجمل الموسيقية مما يتسنى استخدامه فى علم الطبيعة أيضا ـ لقد تحددت الهندسة اليونانية القديمة بأشكال محدودة الأبعاد تميل الى الصغر ولم يدخل فى حسبان تلك الهندسة القديمة افتراض تضخم اشكالها الهندسية لتبلغ فى نهاية الأمر احجاما خيالية كالتى فى علم الفلك .

وهكذا بعد هذا العرض يمكننا ان تقترن فى اذهاننا فكرة الطرز المعمارية اليونانية التى ترتبط نسبها بانصاف قواعد اعمدتها وتتحدد اطوالها وامكنة زخارفها وفقا ـ لمعادلات رياضية اقرب فى غرابتها الى الجفر والزايرجة منها الى المنطق السليم بل نكاد نفهمها على اساس كونها عنوانا لعالم الزجر وطرق الحصى وضرب الرمل ووشوشة الودع ، حتى تلك النسب الجمالية التى توصلت اليها تلك الفنون كالقطاع الذهبى يمكن اعتباره هو الآخر نوعا من الارصاد .

وكذلك الحال بالنسبة الى تماثيل الآلهة والأبطال من أعمال فدياس وميرون وبركستيلس وهم مشاهير النحاتين اليونان القدامى ، فأعمال هؤلاء أيضا وان عبرت عن كمال الأجسام البشرية وتناسق اعضائها وحركاتها انما تبدو مصوغة فى قالب يذكرنا دائما بكاهنات دودونا أو هاتف دلف أثناء التنبؤ بالمستقبل وكشف الطالع .

الفكر والأدب منذ ٦٠ سنة ...

إعداد : أنور الجندى

« منذ ستين سنة وما تلا ذلك من أعوام ، كيف كان مستوى التفكير والتعبير فى مصر ؟

لقد رأت « المجلة » أن تقوم بجولات متتابعة فى مختلف المجلات التى كانت تصدر فى تلك الفترة ، لتقدم لقارىء اليوم شتى النماذج من حياتنا الأدبية والفكرية بالأمس ، وهدفها من وراء ذلك أن تربط الماضى بالحاضر ، وأن ترصد خطوات المجتمع الثقافى من خلال الكلمة المعبرة عما كان يسوده من قيم وأوضاع » .

(أغسطس سنة ١٩٠٢ فى المجلات المصرية)

فى عام ١٩٠٢ كان فى القاهرة عدد من المجلات الأدبية من أهمها :

الضياء لليازجى ، المجلة المصرية لخليل مطران ، والمحيط لعوض واصف ، والهلال لجرجى زيدان ، والمقتطف ليعقوب صروف . والمنار للشيخ رشيد رضا ، والجامعة لفرح أنطون ، والحياة لفريد وجدى ومصباح الشرق للمويلحى .

غير أن شهر (أغسطس ١٩٠٢) كان فى المعتاد شهر الأجازات السنوية لبعض هذه المجلات ولذلك لم نتناول من المجلات الا ما صدر منها خلال هذا الشهر .

المقتطف

(مجلد ٢١ – أغسطس ١٩٠٢)

(صدر سنة ١٨٧٦)

الشعر : احمد شوقى

نشرت **المقتطف** قصيدة شعرية لأحمد شوقى بعنوان **الله والعلم** ، قدم لها الشاعر بقوله :

أسر الى المقتطف هذه الكلمة الفانية على هذه الدنيا الفانية ، وأسأله أن يذيعها تمجيدا لله وتنويها بالعلم الذى هو آية ملكه ، ورسوله الذى لا يموت فى العالمين .

ولئن وعظ الاسكندر ساعة مماته أضعاف وعظه فى حياته ، لقد مرض الملك ادوارد وهو يضطلع بالدولة التى ينحسر الطرف عن مواكبها ما فيه للنفوس مزدجر ، وما جمع الله فى العبر ...

وهذه بعض أبيات القصيدة :

لك الملك يامن خص بالعز ذاته ... ومن فوق آراب الملوك مآربه
فلا عرش الا أنت وارث عزه ... ولا تاج الا أنت بالحق كاسبه
وآمنت بالعلم الذى منك نوره ... ومنك أياديه ومنك مناقبه
تؤمن من خوف به كل غالب ... على أمره فى الارض والداء غالبه
سلوا صاحب الملكين هل ملك القوى ... وأسد الشرى تعنو له وتحازبه
وهل دفع الداء العضال وزيره ... وهل حجب الباب المنيع حاجبه

اللغة العربية – فارس الخورى

كتب فارس الخورى تحت عنوان « **انتقاء الألفاظ** » وقال :

كل لفظة هجرها الكتاب البلغاء مائة سنة ولم يوردوها فى كتاباتهم لا يبقى لها حق بالاستعمال بعد هذه المدة . فما قولك بالالفاظ الثقيلة النافرة الوحشية التى مر عليها أكثر من ألف سنة . ولم ترد فى سطور كاتب بليغ .

وقال : كثير من الاسماء التى نجدها اليوم فى الامهات بادت مسمياتها ، أو تبدلت أحوالها ، وأطلق عليها أسماء جديدة معروفة بها ، فايراد مثل هذه الكلمات فى كتابات اليوم داع الى « التشويش » وقاض على المعنى بالتقلقل .

أنا أحسب أن كان للعرب أيام جاهليتهم « لغة عامية » مثلما لنا اليوم يتكلمها أطفالهم وجهلاؤهم ويتسلى بهـــا كبراؤهم فى أوقات المزاح ، مثال ذلك أنهم قالوا للـــكاذب « مكذبان » وهذه الصيغة نادرة فى كلامهم الفصيح .

ثم تحدث عن اختيار الالفاظ فقال : ان اختيار المرء قطعة من عقله ، والكلام يدل على عقل المتكلم ، وصاحب الـذوق السليم والفطرة البيانية اذا كان له معرفة بالالفاظ ووقوف على معانيها الصحيحة يكون الكلام لديه مثل المخاريق بأيدى اللاعبين ، يصرفه كيف يشاء وشاءت البلاغة ، فتجىء بالالفاظ فى مواضعها المستحكمة ، وتظهر لك فى جملها أرسى من الجبال، بحيث لا يمكن تبديلها بما هو أحسن منها .

المناظرة والمراسلة

وفتح المقتطف فى هذا العدد باب : المراســــلة والمناظرة . وقدم له بعبارة رقيقة قال :

« رأينا بعد الاختيار وجوب فتح هذا الباب ففتحناه ترغيبا فى المعارف وانهاضا للهمم وتشحيذا للاذهان . والعهدة فيما يدرج فيه على أصحابه ويراعى فيه :

١ ـ المناظر والنظير مشتقان من أصل واحد ، فمناظرك نظيرك .

٢ ـ انما الغرض من المناظرة التوصل الى الحقائق ، فاذا كان كاشف أغلاط غيره عظيما ، كان المعترف بأغلاطه أعظم .

٣ ـ خير الكلام ما قل ودل . »

المرأة الشرقية واللغة العربية

كانت المناظرة حول المرأة الشرقية ، وكان « أسعد داغر » قد عرض لهذا الموضوع وقال :

« ان قصور نسائنا بازاء أخواتهن الغربيات تلقى تبعته على الرجال . أستنهض همم المشارقة لاصلاح حالتهم الاجتماعية عموما وترقية نسائهم على الخصوص .

وقال : وعندى أن المرأة الشرقية كاللغة العربية فى حاجة شديدة الى الترقية والاصلاح . وتبعة قصور كل منهما علينا نحن الرجال » .

***

وفى (عدد أغسطس ١٩٠٢) رد الدكتور سعيد أبو جمرة على أسعد داغر فقــال انه لا يرى تقصيرا فى رجال الشرق على ما اتهمهم الكاتب

« فانهم عند ما توافرت لديهم مقدرات النجاح أظهـــروا ما اشتهر عنهم من علو الهمة وتوقد الذهن . وشواهدنا على ذلك حسية عدة نراها فى نوابغهم فى القطر المصرى وغـيره حيثما وجدوا المسعفات من أهل الحل والربط لاظهـــار مقدرتهم العقلية فى ميدان التقدم ، ويقف آسفا متكدرا لان أحوال كتابنا لا تساعدهم على البحث عن السبب المانع من وجود هذه « المسعفات » فى أكثر بلدان المشرق ، وبغيرها لا يتم اصلاح النساء واصلاح اللغة واصلاح الوطن .

واذا علمنا أسباب تأخر رجالنا علمنا أيضا أسباب تأخر نسائنا وتأخر لغتنا وتأخر كل شىء مختص بنا ، فانه مـن المستحيل على الرجل المرتقى أن يرضى بتزوج امرأة على غاية من الجهل والسذاجة ، كما انه من المستحيل أيضا على نساء الامة المرتقية مدارك رجالها أن يبقين على حالة الجهل .

قام قاسم أمين وبين أن تأخر المرأة الشرقية ناتج عن تأخر الرجل الشرقى فكيف يمكننا اذن اصلاح المرأة قبل اصـــلاح الرجل ، وهو الذى خصته الطبيعة ليكون الاقوى والبادىء فى كل شىء ..؟

ووجد قاسم أمين الذى نعته « المقتطف » بحق بلوثيروس الشرق فى زمن تنتهب فيه أفكار المشارقة الى طلب الاصلاح ، ولكن هل يأتى النجاح بغير أن يقدم له من ولاة الامور مـن يساعده على نيل المرغوب .

واذا طرقنا باب البحث من جهة أخرى نجد أن اصلاح الرجال لا يقوم بدون تعميم التعليم والتهذيب ، وهذا أيضا لا يتيسر لاية أمة كانت ما لم تأخذ القوة الحاكمة معظم ذلك على عاتقها وتجعل التعليم الزاميا كما نراه الآن فى أرقى ممالك الارض .

اللغــة العربية

ومضى الدكتور سعيد أبو جمرة فتحدث عن اللغة العربية ، فتساءل : هل من الممكن ترقية اللغة بدون ترقية الامة المتكلمة بها ، وقال :

كيف ترقى « العربية » وقد طردتها « الانجليزية » من قصر العينى بمصر عن يد القوة الحاكمة نفسها ؟.. وكيف ترتقى العربية ، وقد دحرت ـ أى اللغة العربية ـ فى المدرسة الكلية السورية ببيروت منذ عشرين سنة ونيف ؟ وفى خلالها لم نر تأليفا علميا صدر من ذلك الصرح العلمى الشهير .

وقال : وكنا قد اعتدنا أن نرى عشرات من التآليف العربية المفيدة قبل تلك الحادثة المكدرة . والى الآن لم أر مؤلفا عربيا خطته يد أحد المتخرجين من الكلية اليسوعية فى بيروت، لانها لم تعتن كل الاعتناء اللازم باللغة العربية منذ تأسيسها.. فكيف يتسنى لنا اذن ترقية لغتنا ونحن لا نجد الا المعاكسات من أكثر الذين لهم النفوذ فى الشرق .

وقال : حان للشرق أن يرى فى مقدمة المصلحين كثيرين مـن أرباب النفوذ والوجاهة ، فان فى رجال الشرق همة قعساء لا ينكر وجودها أحد الا من أعمت بصيرته الاغراض الذاتية أو التعصبات الجنسية .

المفتاح

لصاحبها توفيق عزوز

(صدرت ١٩٠١)

ونشرت مجلة « **المفتاح** » قصيدة للشاعر أحمد محرم بمناسبة ظهور الكوليرا فى الصعيد جاء فيها:

ضيف ولكن لا أقول ســلام ... ولرب ضيف ذم منه مقام
ريعت لطلعتك القلوب وهالها ... هذا التوثب منك والاقـدام
تسطو على سرب النفوس وانما ... يسطو على سرب الحياة حمام
وتصول ما يثنيك عن آجالنا ... عذل تؤجج ناره ومــلام
لو كنت ذا قلب يرق لنادب ... أمنت بلاءك هـذه الاقـوام

الجامعة

(فرح أنطون)

صدرت ١٩٠٠

ونشرت **الجامعة** فى عدد أغسطس ١٩٠٢ قصيدة للسيد مصطفى صادق الرافعى (الطرابلسى) نظمها بعد مطالعته تاريخ العرب فى الأندلس ، تحت عنوان

شرقى يرثى الشرق

تمايل ذا الدهر حتى اضطرب	وقد ينثنى العطف من لا طرب
ومر زمان وجاء زمـــان	وبين الزمانين كـل العجب
فقوم تدلوا لنحت الثرى	وقوم تعلوا لفوق الشهب
لقد وعظتنا خطوب الزمان	وبعض الخطوب كبعض الخطب
ولو عرف الناس لم تهدهم	سبيل المنافع الا النـوب
فيارب داء يكـون دواء	اذا عجـز الطب والمستطب
ألست ترى العرب الماجدين	وكيف تهدم مجـد العرب
فأين بناؤهم المشمخـر	وأين العمـاد وأين الطنب
وأين الذى رفعتـه الرماح	وأين الذى شيدته القضب
وأين شواهق عـز لنـا	تكاد تمس ذراها السحب

الترجمة

ونشرت **الجامعة** ترجمة لقصة بولس وفرجينى لمؤلفها برناردين سان بير مترجمة بقلم صاحبها فرح أنطون كمقدمة لمشروع ترجمة واسع النطاق تعهد به الكاتب لأمهات الكتب الغربية ..

قال : شرعت الجامعة منذ هذا الشهر فى نقل بعض المؤلفات النفيسة التى تحتاج لغتنا اليها ، فهى تصدر كل شهر كتابا وبذلك تنقل الى اللغة العربية كل عام عشرة كتب نفيسة وقد جعلت ابتداء المشروع رواية فلسفية أدبية طبيعية عنوانها « بولس وفرجينى » وهى أفضل كتاب أدبى كتب فى عصر المؤلف .

وقال شارحو كتبه : ان هذه الرواية وضعت برناردين فى صف هوميروس وفرجيل وتاسيت .

وقال : وفى الشهر الآتى تصدر الحلقة الثانية لمؤلف آخر طبقت شهرته الخافقين .

معركة الجامعة مع الشيخ محمد عبده

وفى هذا العدد رد (**فرح أنطون**) على الشيخ محمد عبده بشأن ما وجهه اليه الامام من ملاحظات على كتاباته السابقة عن (ابن رشد) ونشرت فى المنار والمؤيد ، وقد لخص ما أخذه عليه الشيخ عبده فى نقاط هى :

١ ــ ان المتكلمين لا ينكرون الأسباب ، وان الخلاف بينهم وبين الفلاسفة فى هذا الشأن جزئى صغير .

٢ ــ ان ما ذكرته الجامعة عن فلسفة ابن رشد وآرائه فى خلق العالم واتصال الكون بالخالق وطريق اتصال الانسان به والخلود لا ينطبق على حقيقة آراء الفيلسوف .

٣ ــ ان ما ذكرته الجامعة عن (العقل الأول) مخالف لمذهب الفلسفة فى العقول .

ثم رد على هذه الاعتراضات واحدا واحدا والمقالة فى أربع عشرة صفحة كاملة .

مجلة المجلات العربية

محمود حسيب

صدرت ١٩٠٠

نشرت **مجلة المجلات العربية** فى عدد (أغسطس ١٩٠٢) تحت عنوان ((**نفثة مصدور شـعرا**)) لجورج طنوسى منه قوله :

رب أنت العليم بالاسرار	فى ظلام الدجى وضوء النهار
لك فى الخلق حكمة وشئون	ضل فى فهمها ذوو الابصار
أنت ان شئت للشقى شقاء	عاش بين الانام بالاعسار
واذا شئت للسعيد هناء	عاش بالخير والهنا واليسار

التاريخ

وتحدث المحرر عن ((**التاريخ**)) بين العلوم فقال:

فلما كان علم التاريخ من أجل العلوم فى النفع والارشاد الى طريق السداد ، والمرآة التى ترينا أعمال من سلف فى الزمن الغابر فيتعظ بها أهل الزمن الحاضر ، ووسيلة كبيرة لترقية الافكار وتنوير الاذهان ، وذريعة عظيمة لنهوض الشعوب المتأخرة فى معالم الحضارة والعمران ، اذ يجعل الانسان على بينة من تاريخ من مضى من بنى الانسان ، فيقرأ أعمال أعاظم الرجال، فتكون له مصباحا يستضىء به فى طريق الحياة . وسلاحا متينا يتقى به شرور النائبات ويقتفى خطوات ذوى النفوس الكبيرة فيسمو الى عالم البسالة والاقدام ، ويستسهل كل صعب فى سبيل بلوغ مناه ، فلا يعرف الخوف ولا الاحجام ، ويأتى من الاعمال ما كان منها خطيرا كبيرا .

ولما كان أجل تاريخ يجب على الشرقيين عموما والمسلمين خصوصا الالمام بما حصل فيه من الوقائع والاعمال والاطلاع على ما أتاه كبار الرجال من الشهامة والدفاع عن حوزة الدين والدولة بما يخلد فى بطون الاوراق مدى الاجيال « هو » تاريخ دولتنا العلية أبدها الله .. الخ .. »

نقد الكتب الجديدة

(ك) تاريخ الرومانيين لمحمد فريد

أشارت المقتطف الى صدور كتاب ((**تاريخ الرومانيين**)) لمحمد فريد المحامى الذى أشار فى مقدمته الى أنه

« اختاره لانه مفعم بالحوادث الصادرة عن حب الوطن والاخلاص له والتفانى فى خدمته والتهالك فى الدفاع عنه والذود عن حوضه ، ولان مطالعته واجبة على كل من يريد معرفة طرق تقدم الامم وارتقائها وكيف تنال الحرية والاستقلال بالدفاع عن حقوقها ضد كل معتد ظالم والاتحاد على ما فيه خير وطنهم وفلاحه وجمع كلمتهم أمام الاجنبى المهاجم والدخيل المزاحم ونبذ النفاق والشقاق من بينهم ، ليكونوا يدا واحدة لاعلاء شأن الوطن وبنيه » .

وعلق المقتطف على هذه العبارة متسائلا : من الاجنبى المهاجم والدخيل المزاحم فى القطر المصرى ؟.. هل هو العائلة الخديوية أو الدولة العثمانية أو الامة العربية أو البيوت التركية مثل بيت فريد ؟ « وطبعا لم يذكر الانجليز وهم الذين عناهم فريد » .

(ك) حاضر المصريين : محمد عمر

قالت المقتطف: ان السيد «أمير على» الفيلسوف الهندى وجه خطابا الى المؤلف نوه فيه بدقة بحثه عن « **الهيئة الاجتماعية المصرية الاسلامية** » ..

وقال: ان ماأورده المؤلف عن مصر ينطبق على الهند. وماوصفه من الدواء لا يصلح لمصر فقط بل العالم الاسلامي بأسره . وان انحطاط الامم الاسلامية ناشيء عن ضعف التربية والتعليم .

وقال أمير على : وقد دهشت بما ذكرتموه فى مؤلفكم عن خراب عائلات المصريين من عهد ليس ببعيد ، وهو لما يطابق الواقع عندنا .

وقال : ان تعليم النساء من ألزم الامور لتقدم الامة ، اذ من البديهى أن الاطفال يغذون بلبان الاعتقادات الفاسدة من الامهات الجاهلات .

روايات

وأشارت المقتطف الى صدور رواية جرجى زيدان « **الحجاج بن يوسف** » من سلسلة روايات التاريخ الاسلامى . ورواية « **نهضة الأسد** » التى ترجمها فرح أنطون عن اسكندر ديماس الكبير وهى عن الثورة الفرنسية .

(ك) حماة الاسلام

وصدر فى هذه الفترة كتاب (**حماة الاسلام**) للزعيم مصطفى كامل ، وكان قد نشره فصولا فى جريدة اللواء .

(ك) السودان بين يدى غردون وكتشنر

كما صدر كتاب السودان بين يدى غردون وكتشنر ، تأليف القائد ابراهيم فوزى « رفيق غردون وأسير المهدى وطليق كتشنر » . وهو يتضمن حوادث السودان الى نهاية سقوط الخرطوم ومقتل غردون .

(ك) فصل الخطاب فى المرأة والحجاب

كما صدر كتاب (طلعت حرب) فى الرد على قاسم أمين . وهو فصل الخطاب فى المرأة والحجاب.

كتابان لأحمد زكى

وصدر لأحمد زكى ـ الذى لقب من بعد بشيخ العروبة ـ كتابان هما (**الدنيا فى باريس**) عن رحلته الى مؤتمر المستشرقين عام ١٩٠٠ ، وكتاب (**قاموس الجغرافيا القديمة**) بالعربية والفرنسية ، أورد فيه الأعلام الجغرافية التى ذكرت فى تواريخ الأقدمين من مصريين واشوريين وروم وعجم .

شهر أغسطس أجازة

وتوقفت مجلات الضياء والهلال وأنيس الجليس خلال شهر اغسطس ، وعرضت مجلة أنيس الجليس فى عدد (يوليو ١٩٠٢) لهذا التقليد فقالت صاحبتها السكندرة افرينو :

جرى العلامة ابراهيم البازجى صاحب مجلة الضياء الغراء على طريقة يجمل بكل أصحاب المجلات اتباعه فيها ، وذلك أنه قرر عدم اصدار مجلته مدة شهرين من كل عام ترويحا لنفسه من عناء الشغل الدائم والبحث المتواصل وتفرغا للتحرى فى بعض المسائل الدقيقة العويصة .

ومن حق كل مجلة أن تجرى هذا المجرى ، لان المجلات العلمية ليست بجرائد اخبارية اذا امتنع عليها الخبر فى حينه فقد فات أوانه ، بل انها لدى الحقيقة كتب علمية تصدر متقطعة .

.. على أنه مما دعانا الى استحسان خطة زميلنا المشار اليه ، ولكننا وجدنا من حالة هذه الايام الوبئية المنتشر فيها الهواء الاصفر والطاعون فى آن واحد ، ما يدعو امرأة مثل صاحبة المجلة ذات عيلة وأولاد الى تجنب الاشتغال قليلا ، والابتعاد عن كل موحيات العدوى .

وقالت : ان محررى الصحف فى بلادنا لا يكادون يتجاوزون العشرة ، وقد تفرد كل اثنين أو واحد منهم بصحيفة ينشئها كل يوم بلا انقطاع ، فاذا أراد أحدهم أن يستريح من عنائه مدة فقد تعين عليه أن يأتى بسواه ليقوم مقامه ، لان هؤلاء المحررين اذا امتنعوا عن العمل عز أن يظفر بواحد يكون فى مستواهم .

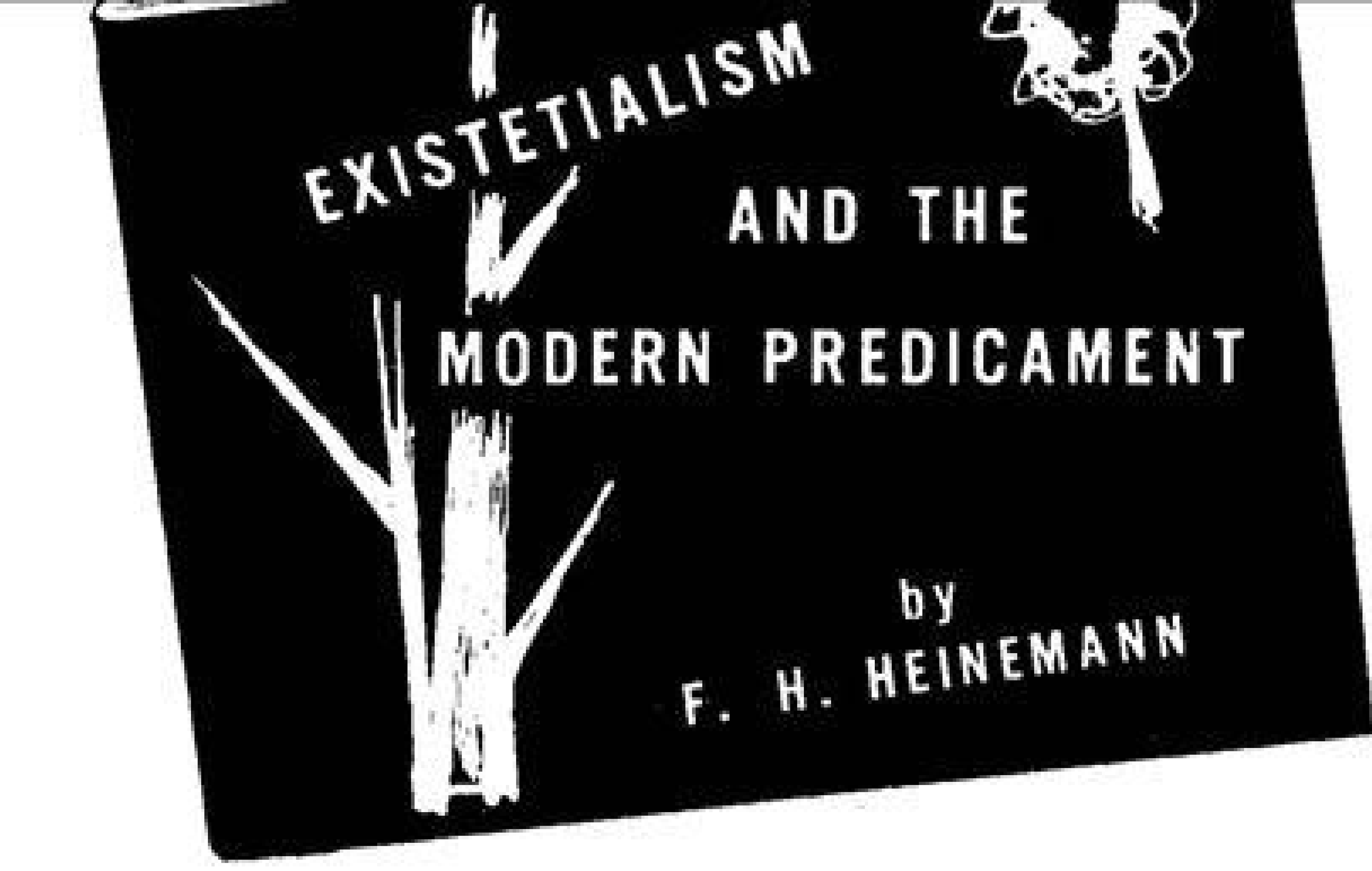
والغريب أنه مع قلة هؤلاء الكتاب ، وأكثرهم من المجيدين، فانهم محدودو الارزاق ، وقل أن يوجد بينهم من تنطبق مقدرة كفه على مقدار عقله وفضله وحسن خدمته لهذه البلاد خاصة »

وقال الهلال :

« انه سيعوض قراءه خلال شهر أغسطس بالجزء الاول من كتاب التمدن الاسلامى الذى يرسل الى حضرات المشتركين الدافعين » وسيتحققون عند الاطلاع عليه اننا لا نألوا جهدا فى خدمتهم بما يجلو الحقائق جلاء يمثلها بين أيديهم تمثيل الصور المجسمة مع ما يقتضيه ذلك من التعليل والايضاح » .

كتاب الشهر

الوجودية ... وأزمة العصر



بقلم : محمود رجب

ظهرت فى هذه الأيام كتب ومقالات عن الوجودية، بلغت من الكثرة حدا جعل من الضرورى على كل من يشترك فى مناقشتها أن يقدم ــ قبل كل شىء ــ ما يمكن أن نسميه بأوراق اعتماده ، ويحدد وجهة النظرالتى من خلالها يريد مناقشة هذا الموضوع .

وأوراق اعتماد هينمان يقدمها لنا فى الصفحة الأولى ، فهو ــ كما يقول ــ يكتب هذا الكتاب باعتباره شخصا عانى ــ بادىء ذى بدء ــ الوجودية فى بيئاتها المختلفةالمتعددة ، اى عندما ظهرتفى المانيا، وعندما انتقلت الى فرنسا وعندما استقبلها هو أخيرا فى العالم الأنجلوساكسونى ، حيث الف كتابه هذا (٢٢٣ ص) ونشره سنة ١٩٥٤ فى لندن ، بل كان أول من أطلق اصطلاح « الفلسفة الوجودية » من حيث هو بطاقة تدل على ظاهرة فكرية جديدة، تأخذ « بالوجود » مبدأ يميزها عن مبادىء الفلسفات الأخرى ، سواء كانت عقلية او لا عقلية.

أما وجهة نظره فيعرضها ــ بافاضة ــ فى الفصلين الأول والثانى : ففى الفصل الأول وعنوانه « المشكلة » يذهب هينمان الى أن الوجودية تمثل عودة العنصر الدينى الى العالم ، ذلك أنها قد دارت ــ خلال تطورها ــ دورة كاملة ، بمعنى أنها فى البداية كانت دينية على يد كيركجارد ، ثم صارت لا أدرية على يدى هيدجر وياسبرز فالحادية عند سارتر وكامى ، وأخيرا عادت فأصبحت دينية على يد كل من مارسيل وبرديائيف وبوبر ، وياسيرز فى أعماله الأخيرة . وهكذا اكتملت الدورة وعادت الى نقطة بدئها .

وهذه الحقيقة تجعل من الوجوديين قادة روحانيين لهذا العصر ، ذلك أن الانسان الحديث يعانى أزمة عنيفة يحاول الوجوديون تخليصه منها وهى غربته عن ذاته allevation

كان هيجل أول من عالج ظاهرة الغربة بعمق ، فمظاهر الحضارة المختلفة من فلسفة وفن ودين كلها فى حال من الغربة عن الروح أو المطلق الذى أبدعها ، ثم جاء ماركس واتخذ من الغربة نقطة انطلاق وخاصة فى كتاباته الأولى . ولئن كانت الغربة عند هيجل مثالية ابداعية ــ انها عند ماركس مادية انتاجية ، بمعنى أن العامل فى العصر الحديث ــ وبالذات فى المجتمع الرأسمالى ــ صار كأنه سلعة تباع وتشترى فى سوق العمل والانتاج ، لذلك نادى بالثورة البروليتارية من حيث هى وسيلة للقضاء على غربة الانسان وتخليصه من عبوديته لوسائل الانتاج .

وأخيرا جاءت الوجودية فلم ترض عن الحلول التى قدمها هيجل وماركس لفض مشكلة الغربة . فمطلق هيجل يبتلع الانسان الفرد ويفقده حريته، وكذلك الثورة البروليتارية تؤدى الى ديكتاتورية الطبقة العاملة والدولة . وعلى هذا ، فلئن اتفقت الوجودية مع الهجيلية والماركسية فى النظر الى الغربة على أنها مشكلة العصر ، وفى الرغبة الدائبة نحو تخليص الانسان وتحريره منها ــ انها تعود فتختلف عنهما فى حرصها على تأكيد حرية الانسان ووجوده الحق .

اما الفصل الثانى « ما الذى وراء التكنلوجيا ؟ » فيطور وجهة نظره بقوله : ان الوجوديين يحاولون اعادة الانسان الى وجوده الشرعى العينى ، بعد ان افتقد هذا الوجود واغترب عنه ، نتيجة خضوعه لتأثيرات بعض الاتجاهات الفلسفية والفنية والأدبية، والتى تأثرت ــ بدورها ــ بالتكنلوجيا التى سادت عصرنا الذى هو ــ فى الوقت نفسه ــ عصرها : فالمناطقة الوصفيون فى الفلسفة ، وبيكاسو فى الرسم ، وسترافنسكى فىالموسيقى ، وجرترود

شتاين فى الأدب ـ كل هؤلاء تغلبت فيهم روح الصنعة على روح الفن ، فاستهدفوا التبسيط واقامة أعمالهم على أسس هندسية مصطنعة . والوجودية ـ من حيث هى بديل عن هذه الاتجاهات ـ لاتبغى القضاء على التكنلوجيا ، لأن هذا مستحيل ، فضلا عن انه ليس ثمة شيء وراءها، وانما هدف الوجودية هو القضاء على الغربة التى تحدثها التكنلوجيا فى نفسية الانسان . ولا يكون ذلك الا بجعل التكنلوجيا بوسائلها المختلفة فى خدمة القيم الروحية ، لا أن تكون غاية فى ذاتها ، وجعل الانسان سيدا على الآلة التى خلقها هو لا عبدا لها .

وينتقل هينمان بعد ذلك الى استعراض بعض الفلاسفة الوجوديين من خلال وجهة نظره هذه ، ليثبت صحتها من ناحية ، وليدلل من ناحية أخرى على أن الغربة هى اللحن الأساسى الذى يربط بين الوجوديين مهما اختلفت نغماتهم . فالفصل الثالث عنوانه « المسيحى الوجودى » ويقصد به كيركجارد ، ذلك الفيلسوف الذى قدم « الوجود » باعتباره مقولة دينية تعنى المخلوق المذنب والوحيد أمام الله .. خالقه . فبدلا من أن يقول مع ديكارت « أفكر فأنا اذن موجود » قال « أنا موجود فأنا اذن أفكر » .

وثورة كيركجارد على الفكر المجرد مرجعها اعتقاده بأن الفكر عالم وهمى من خلق الانسان يضيع فيه ، ويغترب بوساطته عن وجوده الملموس، ومن ثم لا يلتزم ولا يكترث بأى شيء . ان المشكلة ـ كما يقول ـ ليست فى ان « نفكر » فى المسيحية أو فى الفلسفة ، بل أن « نكون » مسيحيين بحق وفلاسفة بالفعل لا بالكلام .

والغربة عند كيركجارد نوعان : غربة خارجية وهى ضياع الذات فى شيء خارجى عنها كالجماهير وما تفرضه من آراء عامة ، وغربة داخلية وهى تلك التى يشعر فيها الانسان بالبعد عن ذاته ، حيث تسوده حال من القلق الذى يتحول الى يأس قاتل . وللقضاء على الغربة بنوعيها يدعو كيركجارد الانسان ، المغترب الى أن يستعيد نفسه من جديد ، وأن يكون حاضرا أمام الله ، ويدعوه كذلك الى أن يرفض الادعاء ، فلا يدعى بأنه دينى وهو ليس كذلك ، وانه انسان وهو ليس بانسانى، ويدعوه أخيرا الى ان يكون « ذاتا » لا موضوعا ، فمن خلال ذاتيته يدرك الحقيقة ويلمح المطلق .

واهتمام كيركجارد بالذات دون الموضوع ، والملموس دون المجرد أمر مقبول ، لكن مغالاته فى هذا الاهتمام ادت به الى أنه يهاجم ـ بنزعة لا عقلية ـ المعرفة الموضوعية المجردة ، بحجة أنها تعمل على غربة الانسان عن وجوده المحسوس ، فضلا عن أن عاطفته الدينية قادته الى التركيز على حضور الانسان أمام الله فقط ، ونسيان ضرورة تواصله مع أخيه الانسان ، واتصاله بالعالم الخارجى .

وينتقل المؤلف من كيركجارد الى هوسرل فى الفصل الرابع « وحدة الذات الترنسندنتالية » (١) وعلى الرغم من أن هوسرل ماهوى Essentialist أى يقول بالماهية دون الوجود ، فان منهجه الظاهراتى بمثابة حجر الزاوية من فلسفة كل وجودى جاء بعده . وهذا المنهج ـ بالاضافة الى ذلك ـ تعبير قوى عن مشكلة الغربة التى تمثل أزمة العصر .

يتركب منهج هوسرل من خطوتين : الأولى هى ما يسميه بالرد الظاهراتى أو الانتقال من الوقفة الطبيعية الى الوقفة الظاهراتية ، فتبعا للمستوى الطبيعى الفطرى يعتقد الانسان فى حقيقة العالم ووجوده فى هذا العالم . أما الرد الظاهاتى فيتضمن تعكيفا للعالم كله ،أى وضعه بين قوسين، والشك فيه، ويتضمن كذلك غض النظر عن العلوم التى تشير اليه وتصفه . وينتج عن هذا الرد أن تظل الذات ـ كما هى الحال عند ديكارت ـ باقية موجودة ، ومن ثم فى غربة عن العالم ، لكن ، هل يكفى أن تغترب الذات عن العالم فقط ؟ كلا ، ذلك أن هوسرل يذهب أبعد من ديكارت الذى يتحرك فى منطقة الذات الملموسة ، ويصل الى « كانت » ليقول بالخطوة الأخرى فى منهجه وهى الرد الترنسندنتالى حيث لا تكون الذات فى غربة عن العالم فقط ، بل عن نفسها كذلك ، وحيث تكون وعيا عاما مجردا يحتوى على العناصر المكونة لخبرتنا وللعلوم كلها ، حينئذ تكون الذات فى وحدة ترنسندنتالية فريدة .

والحق أن فلسفة هوسرل كلها ما هى الا فلسفة الذات الترنسندنتالية المتوحدة المجردة ،، أليس هو القائل بأن الانسان لا يصير فيلسوفا الا من خلال الوحدة ؟ . لذلك كان الجمهور الفرنسى الذى

(١) Transcendental اسطلاح كانتى من الصعب ترجمته الى العربية ، والمحاولات التى بذلت لترجمته وصلت الى حد التناقض، فالدكتور عثمان أمين يترجمه بالمحايث أو الجوانى ، والدكتور عبد الرحمن بدوى بالمتعالى . لذلك أفضل الابقاء عليه الآن كما هو حتى نعثر على لفظ عربى يحفظ للاصطلاح الكانتى معناه المقصود .

استمع الى « تأملاته الديكارتية » فى عجب وحيرة شديدين ، لانه حاول ان يستبدل الذات الترنسندنتالية الكانتية الانية الملموسة الديكارتية. وللسبب نفسه استبدل الوجوديون بالوجود وعيه، وأفرغوا منهجه الظاهراتي من عناصره اللاطبيعية العقلية وملأوه بأخرى طبيعية لا عقلية .

وهنا نصل الى الفصل الخامس - وهو عن « فلسفة الانفصال » - حيث نجد ياسبرز أول فيلسوف وجودى يفرغ المنهج الظاهراتي من العناصر العقلية ، ويطبقه على علم النفس المرضى ، فيقدم لنا على ضوئه شخصيات لا عقلية فريدة من امثال فان جوخ وهيلدرلن وغيرهما ، من اجل ان نعرف كيفية انبثاق وجهات النظر المختلفة الى العالم من هذه النماذج النفسية . وعلم النفس عند ياسبرز ضرورى من حيث هو مرحلة أولى لتخطيط الوجود ورسم ابعاده بحيث تجيء الفلسفة بعد ذلك فتنير هذا الوجود وتعمل على توضيحه . ولقد كان مسار ياسبرز الروحانى تحقيقا واقعيا لذلك ، اذ بدأ حياته عالما للنفس فيلسوفا يجعل من تنوير مواقف الوجود الانسانى مقصده الأسمى .

وفلسفة ياسبرز - فى نظر المؤلف - هى « فلسفة الانفصال » اى انها فلسفة الامكانيات المتعددة ، التى لا تلتزم امكانية على انها حق وما سواها على انه باطل ، وانما الكل عندها سواء : فياسبرز فيلسوف زئبقى منفصل لا يستقر على قرار ولا يلتزم حلا . يود أن يظل مفتوحا لكل الامكانيات بما فيها من رفض العدمية المطلق وقبول الايمان المطلق . يثير الأسئلة ثم يقترح الحلول دون أن يختار أيا منها ، مما يجعل قارئه دائما فى مأزق ، لذلك نجده شاكا فيما يتعلق بالمشكلات الفلسفية حيث يكون الفلاسفة الآخرون على يقين. ومشكلة الغربة - كما يعرضها - دليل على هذا :

فالتقدم التكنولوجى عنده جعل من الانسان الحديث مجرد ترس ، أو بمعنى اصح قطعة غيار فى دولاب العمل ، يمكن الاستغناء عنها اذا تعطلت او ان اخترعت آلة تحل محلها .

وتكدس الأفراد - بالملايين - فى المدن ادى الى ظهور ما يسمى بالغوغائية ، اى تحكم الغوغاء أو الناس فى امور المجتمع النظرية والعملية ، فلم يعد الانسان الحديث يفكر الا كما يفكر « الناس » ولا يعمل الا كما يعمل « الناس » ، والنتيجة هى أن تغترب ذاته وتضيع فى هذا الكائن بلا اسم .. الناس . انسان العصور الخوالى لم يكن يشعر بالغربة ، لأنه كان مسنودا على الله ، والعالم فى نظره روحانى وثابت ، أما انسان هذا العصر فغريب، لأنه حكم على الله بالموت ، وبقى وحيدا بلا سند ، ولأن العالم أصبح خاليا من الروح وفى تغير دائم .

هذا هو تشخيص ياسبرز لمشكلة الغربة ، فما الدواء الذى يقدمه حلا لها ؟ ان ياسبرز من حيث هو فيلسوف منفصل غير ملتزم ، لا يختار حلا واحدا على أنه تعبير عن رأيه ، بل يلمح - بطريقة غير مباشرة - الى عدة حلول يقف منها موقف اللامنتمى . فالتواصل فكرة أساسية تأتى فى مقدمة هذه الحلول ، ولا غرابة فى ذلك ، اذ انها جاءت كاستجابة لتحد شخصى هو وحدته فى شبابه ، ولتحد آخر عام هو الصدع الذى أحدثته الحرب العالمية الأولى فى الوجود الأوروبى كله ، ثم تأتى فكرة الايمان بما هو متعال لكى تعمل على احلال العنصر الدينى فى الوجود ، بعد أن صار فى حال من العقم الروحانى ، وكذلك فكرة الاختيار الحر غير المعتمد على أحكام « الناس » وغير المقيد بظروف العالم الخارجى ، وانما الاختيار النابع من جوانى الانسان وأعماقه . واخيرا تجيء فكرة الايمان بالعقل ، ففلسفته - كما يقول سنة ١٩٥٠ ليست فلسفة وجود بقدر ما هى فلسفة للعقل ، ذلك ان الدعوة الى العقل فى عصر يتصف بالخرق فريضة واجبة على كل مفكر يريد انقاذ الانسان الحديث عن غربته ومن وجوده المزيف .

لكن ، الا يمكن أن نعتبر هذه الأفكار جميعها بمثابة حل لمشكلة الغربة ، وليست مجرد « امكانيات » يقف منها ياسبرز موقف المنفصل الذى لا يأخذ بأى منها ؟ ولم نطالبه بأن يختار حلا دون آخر ويلتزمه ؟ لا شك أن هذه المطالبة تعسف وقع فيه المؤلف على الرغم من روعة عرضه لفلسفة ياسبرز .

ويعتقد هينمان ان هيدجر يحقق مطالبه الذى سبق ذكره ، ففى الفصل السادس ، وعنوانه « التحدى البطولى » يعرض علينا فلسفته التى هى بمثابة البناء الضخم الذى يقبع فى داخله ، أو المتاهة التى لا يستطيع أى انسان الخروج منها سواه .

يختار هيدجر - على العكس من ياسبرز - امكانية واحدة يسير وفقا لها ، ويرسم على ضوئها خطوط تفكيره . وهذه الامكانية هى التحدى .

التحدى أولا لكل الفلاسفة الذين جاءوا قبله منذ أفلاطون حتى هيجل ، لأنهم يقيمون الميتافيزيقا على الذات ، سواء كانت هذه الذات عقلا أو وعيا أو ارادة ، وبناء على هذا ينظرون الى الوجود على انه مقدود على قد الذات . وذلك عند هيدجر تشويه للوجود وتحويله الى مجرد موضوع . وهو يريد الوجود كما هو .. منفتحا ، ذلك أن انفتاح الوجود هو الحقيقة .

ثانيا : التحدى للمنطق بجميع صوره ، ففى مقالة « ما الميتافيزيقا ؟ » ينكر ان يكون السلب المنطقى مصدرا للعلوم ، بل العكس هو الصحيح ، فضلا عن أن السلب المنطقى ما هو الا مظهر واحد من مظاهر السلوك السالب المتعددة ، وهو السلوك الذى يقوم — من الناحية الانطلوجية — على العدم الذى يتكشف لنا لا عن طريق الاستدلال المنطقى ، بل من خلال حالات القلق التى نعانيها .

ثالثا : التحدى للقيم والثورة عليها ، سواء كانت هذه القيم دينية أو اخلاقية أو جمالية ، وثورته ليست من وجهة نظر الذات الانسانية التى ترى وجودها خاليا من القيم ، بل هى ثورة باسم الوجود ومن أجله ، فالقيمة ما هى الا من مخلوقات الذات التى تحاول أن تجعلها موضوعا و تحاول أن تجسدها كعوض عن فقدان الوجود ، وهاتان المحاولتان للقيم تحجبان الوجود الحق وتحرمانه وقاره وجلاله .

واخيرا ، التحدى لله ، ان فلسفة هيدجر العدمية دليل حى على « ليل أوربا » أو كما يقول « ليل العالم » ، وهو تعبير عن حال العصر الذى تموت فيه الآلهة القديمة ولم تولد بعد الآلهة الجديدة . فاله عصرنا قد مات ، ولم يولد بعد الرب الجديد القادر على بث روح التواصل بين بنى الانسان ، الواهب للوجود المعنى والجلال .

ويذهب المؤلف الى أن هيدجر مثله مثل الذى يحاول القفز على ظله ، أو هو كالقطة التى تحاول الامساك بذيلها ، ولما كان ذلك مستحيلا فمستحيل كذلك الهرب من الذاتية ومن التفكير المنطقى ومن التقييم ومن الله .

لكن لماذا هذا التحدى ؟ يرى هيدجر أن الامور الأربعة التى تحداها من صنع الذات التى تستعيض عن وجودها بهذه المصنوعات . وغربة الانسان لا تنشأ الا عندما تبتلعه هذه الأهام الذاتية ، وعندما يبتعد عن ملكوت الوجود الذى لم يكن قط كما تصورته الذات أن يكون . ان هيدجر ليمثل ضربا جديدا من ضروب الغربة هى غربة اليأس الذى يواجه العدم بتحد بطولى رائع ، لأنه على وعى بأن العدم كامن فيه ويهدم فى وجوده باستمرار ، ومدرك كذلك بأنه ذائق الموت لا محالة . لذلك يدعو هيدجر انسان العصر المغترب الى ان يحب الوجود بأن يكون منفتحا عليه ، لا مغلقا على نفسه ، أليست الفلسفة عنده حكمة الحب ، لا حب الحكمة كما هو شائع من اشتقاقها اللغوى !.

فالحب ، هو الوجود هو المنقذ من الغربة ، فضلا عن أن الوجود عند هيدجر خير للانسان من الله وابقى .

الفصول الثلاثة السابقة كانت عن وجوديين المان ، أما الفصلان التاليان فهما عن وجوديين فرنسيين . والوجودية الألمانية تختلف عن زميلتها الفرنسية تبعا لاختلاف الجو الفكرى الذى يسود كلا من البلدين : فألمانيا تتميز — من الناحية الروحية — بالنزعة الفردية ، فعلى الرغم من وجود المدارس الفلسفية مثل الكانتية والهيجلية وغيرهما ، يحاول كل فيلسوف المانى أن يبدأ تفكيره من البداية كأن أحدا من قبله لم يتفلسف ، آخذا الفلسفة مأخذ الجد كما لو كانت — وبمعنى اصح هى بالفعل — عملا أو رسالة فى الحياة . لقد قال هوسرل فى احدى يومياته : « التأمل البحت ، والحياة الجوانية الخالصة ، والانغماس فى المشكلات ، واهبا النفس لها ، ولها وحدها — كل ذلك أمل مستقبلى . فان لم انجح (فى تحقيقه) فسأعيش عندئذ حياة افضل منها الموت .. لقد اخترت طريقى بثقة وحزم ، وبتصميم لا يلين ، غير آبه بالموت ولا بالشر .. وليكن الله معى على الرغم من يقينى بأننا جميعا خطاة .. والحق أن قول هوسرل هذا ليس بمقصور عليه وحده ، بل هو شأن الفلاسفة الألمان قاطبة الذين يبحثون عن طريق الحكمة دون أدنى اهتمام بملاذ الدنيا .

اما فرنسا فالجو الفكرى الذى يسودها جو « ديكارتى » اى أن ديكارت هو الذى خلقه وكيفه وفقا لروحه الهندسية المتمثلة فى حدائق فرساى ومآسى راسين ، بل لقد اخضع تحت سطوته كل الفلاسفة الفرنسيين — بما فيهم من معارضيه — منذ القرن السابع عشر حتى الوقت الحاضر ، فلا يصدر تفكير أى منهم الا عن مبادئه التى سنها :

من تمجيد للعقل وتحر للوضوح والتميز . ولئن كان الفيلسوف الألمانى متخصصا فى الفلسفة ، ومنفصلا عن الحياة بعيدا عنها — ان أخاه الفرنسى على العكس منه يؤمن بتعدد المجالات ، فنراه أديبا وسياسيا وكاتب قصص ومسرحيات ، ويؤمن كذلك بالانغماس فى الحياة والالتزام بمشكلاتها الملموسة .

وسارتر — الذى يخصص له المؤلف الفصل السابع تحت عنوان « فلسفة الالتزام » — مثل حى على الفيلسوف الفرنسى المذكور . لقد عاش سارتر فى عصر أصبحت فيه مواقف ياسبرز النهائية الحاسمة ، أى تلك التى لا مفر للانسان من مواجهتها ، مواقف غربة مطلقة واقعية ، فلم تعد مواقف كالمعاناة والمقاومة والموت امكانيات مجردة ، كما كانت عند ياسبرز ، بل صارت هى الحقيقة — بلحمها ودمها — التى عاشها سارتر ، والتى واجهها الشعب الفرنسى كله فى أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا فى الحرب العالمية الثانية .

يقرر ياسبرز أن هذه المواقف مفروضة علينا ، وليس فى مقدورنا تغييرها ، أما سارتر فعلى العكس: انه يعانى حريته فى هذه المواقف نفسها من أجل أن يعمل على تغييرها والتحرر منها ، ذلك أن الحرية عنده لا تنبثق الا فى مواقف الجبر والقهر . يقول فى « جمهورية الصمت » : « لم نكن فى يوم ما أكثر حرية مما كنا خلال فترة الاحتلال الألمانى ، لقد فقدنا فى أثنائها كل حقوقنا ابتداء من حق الكلام ، كنا نتلقى الاهانات فى وجوهنا كل يوم ، متقبلين اياها فى صمت . وباسم أى ادعاء — كعمال أو يهود أو مسجونين سياسيين — كنا ننفى بالجملة . وكانت تواجهنا فى كل مكان — فى الجرائد وعلى الشاشة البيضاء — صورتنا الباهتة التى أراد منا قاهرونا أن نتقبلها ، لهذا كله كنا احرارا ، فلأن سم النازى قد تسرب الى أفكارنا كانت كل فكرة تعد انتصارا ، ولأن البوليس ذا القوة الشاملة حاول تكميم أفواهنا بالقوة كانت كل كلمة تحمل قيمة اعلان المبادىء ، ولأننا قتلنا فكل حركة من حركاتنا كانت لها خطورة الالتزام الوقور .. »

النفى والأسر والموت خاصة — وهى الأمور التى نرتعد خوفا من مواجهتها فى الأيام السعيدة — صارت بالنسبة لنا الموضوعات العادية لاهتمامنا . أدركنا أنها ليست بالأحداث التى لا مفر منها ، وليست كذلك بالأخطاء الدائمة ، وانما اعتبرناها كأنما هى قدرنا ومصيرنا والمصدر العميق لحقيقتنا كبشر . عشنا فى كل لحظة المعنى الكامل لهذه العبارة الصغيرة : « الانسان فان ! » والاختيار الحر الذى اتخذه كل منا لحياته كان اختيارا حقيقيا لأنه اختيار اتخذ وجها لوجه مع الموت .. ان سر الانسان لا يكمن فى عقدة أوديب أو فى عقدة نقصه ، بل هو حد حريته الخاصة وقدرته على مقاومة التعذيب والموت ..

لقد قدمت ظروف النضال لأولئك الذين انخرطوا فى سلك الحركات السرية خبرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا « على المكشوف » مثل الجنود ، بل كانوا فى كل الظروف متوحدين .. قتلوا فى وحدة .. أسروا فى وحدة .. واجهوا التعذيب متوحدين عراة فى حضرة معذبيهم .. المسئولية المطلقة فى الوحدة المطلقة ، أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟.. ومن ثم أقيمت وسط الظلام والدم جمهورية هى أقوى الجمهوريات جميعا . أدرك كل مواطن من مواطنيها أنه قد وهب نفسه للكل ، وحقق كل منهم — فى عزلة مطلقة — مسئوليته ودوره فى التاريخ ، وبالاختيار لنفسه فى حرية اختار الحرية للجميع . هذه الحرية الخالية من المنظمات والجيوش والعساكر كانت مكسبا لكل فرنسى ، يثبت دعائمه الروحية فى كل لحظة .. لقد كانت جمهورية الصمت والظلام .

لا شك أن سارتر يعبر هنا عن خبرة حقيقية . خاصة بموقف نهائى ملموس ، يستشعر فيه الانسان حريته التى تنقذه من غربته ومن ثم تحرره من جبرية هذا الموقف . فالذى يرضى بالموقف الحاسم على أنه مقدر ومكتوب هو الغريب والضائع ، والانسان لن يكون نفسه الا بالحرية الملتزمة التى يكون بها مسئولا ، لا عن جماعته فقط بل عن البشر أجمعين .

والحرية تقودنا الى العدم الذى يحلله سارتر بالتفصيل . ولكنه اذا كان قد اتفق مع هيدجر فى القول بأن مصدر السلب هو العدم لا العكس ، فانه — كما يقول — يعود فيختلف عنه فى أن العدم لم يعد متعاليا عن الوجود ، انطلوجيا (عاما) كما هو الحال عند هيدجر ، بل أصبح كامنا فى قلب الوجود نفسه كالدودة . والانسان هو تلك الدودة التى يأتى عن طريقها العدم الى العالم ، ذلك أنه « موجود لذاته » . والموجود لذاته عند سارتر هو ذلك الذى يكون فى غربة عن ذاته بعيدا عنها ، يتسرب العدم اليه — ومن ثم الى العالم — نتيجة

فشله المحتوم فى أن يكون « موجوداً فى ذاته » أى أن يكون فى « قربة » من ذاته ، كالله ، أو الشىء الجامد ، ، الخالى من الوعى والحرية .

ويأخذ المؤلف على سارتر قوله بأن الانسان هو المصدر « لجميع » مظاهر السلب (العدم) فى العالم ، وبأنه المسئول عن جميع مواقف البشرية. وهذا فى الحقيقة تعميم غير مستساغ ، وان كان لا يوهن من روعة تحليلات سارتر وتبريراته .

أما الفيلسوف الفرنسى الثانى الذى يعرضه المؤلف فهو جبريل مارسيل ، الذى يخصص له الفصل الثامن بعنوان « التجريبى الملغز » فمارسيل يهتم بتغيير المذهب التجريبى تغييرا يمتد أثره الى المذهب العقلى والميتافيزيقا كذلك . وبعبارة أخرى يريد ان يجمع بين النزعتين التجريبية والعقلية فى تركيب جديد فريد ، لذلك كانت عنايته عظيمة بالكشف عما هو ملغز فى التجربة الواقعية التى نعيشها . فالميتافيزيقا عنده ان هى الا تأمل مركز فى لغز من الغاز الوجود .

والمشكلة عند مارسيل هى نفسها مشكلة الوجوديين جميعا ، وأعنى بها الغربة وكيف يمكن القضاء عليها وتحرير الانسان منها . يذهب مارسيل الى اننا نعيش فى عالم متصدع ، الموجودات البشرية فيه ما هى الا مجرد وظائف ، وحيث أصبح كل شىء ــ بفضل التكنولوجيا ــ « مشكلة » تحل بالاستدلال العقلى والحساب الرياضى . « الملكية » فى عالم كهذا أهم من « الوجود » ومصدر الغربة ، فالاشياء التى نملكها كالمنازل والسيارات والمصانع والافكار ، والتى ينظر اليها على أنها « ممتلكاتنا » هى فى الحقيقة التى تملكنا . ان الافراد الذين يهتمون بالتملك لفى خطر من أن يصبحوا أرواحا مقيدة ، مبتورة الصلة بالأشخاص الآخرين ، وغير مستجيبة « لحضورهم » . ان أناسا هذا شأنهم يعانون من نقص فى الوجود أو من تشويه وجودى . انهم ــ كما يقول ــ « غائبون » يتكلمون ويتكلمون كثيرا عما سيفعلونه لك ، لكن عندما تجىء الساعة التى تحتاج اليهم فيها لا تجدهم حاضرين ، بل تجدهم غائبين يدعون بأنهم لا يعرفونك .. وهذه خيانة وانكار يعانى منهما عصرنا المتأزم .

يقول مارسيل : « ان واجب الفيلسوف فى الوقت الحاضر ، هو الدفاع عن الانسان ضد نفسه ــ أى ضد ذلك الميل الغريب نحو اللا انسانية التى استسلم لها ــ عن غير وعى فى الغالب ــ عدد غير قليل من الموجودات البشرية فى هذا العصر » . فما الذى فعله مارسيل نفسه لكى ينقذ انسان العصر من غربته أو من لا انسانيته ؟ .

يفرق ــ فى البداية ــ بين المشكلة واللغز : فالمشكلة هى ذلك الشىء الموجود امامى ، معترضا طريقى ، ومن ثم غريبا عنى ، فى مقدورى أن أحلله واحيط بجوانبه وأنا منفصل عنه ، لأنه خارج نفسى . أما اللغز فهو الشىء الموجود داخلى ، ولا يمكن أن اجعله خارج نفسى ، انه يستغرقنى وانا مستغرق فيه .

وبناء على هذه التفرقة يذهب مارسيل الى ان الانتقال من المشكلة الى اللغز كفيل بالقضاء على الغربة . ولن يحدث هذا الانتقال الا اذا كنت مهتما بالوجود أكثر من اهتمامى بالتملك ، فالوجود عنده لغز يتجاوز عالم المشكلات نستشعره ونعانيه ولا نستطيع ــ مع ذلك ــ أن نلقفه بعقولنا لقفا يتيح لنا صياغته فى قضايا عقلية واضحة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يفرض علينا الوجود المشاركة الوجدانية مع الآخرين والتى تستلزم الحضور . والحضور معناه أن يكون كل منا متواصلا مع الآخر مستجيبا له ، اى أن يكون « تحت طلبه » ان احتاج اليه . وفوق هذا كله يدعو مارسيل انسان العصر الى الايمان بالله الذى يحفظ على الوجود بقاءه وجلاله .

هذه هى رسالة مارسيل التى يرى فيها خلاص الانسان من غربته ومن ميله الى اللا انسانية ، وهى رسالة يصوغها فى قالب دينى روحى يجعله « وجوديا مسيحيا » على الرغم من اعتراضه على هذه التسمية مفضلا عليها تسمية « السقراطى الجديد » .

وبعد ذلك يخصص المؤلف للوجودى الروسى ، برديائيف ، الفصل التاسع وعنوانه « الفوضوى الصوفى » فبردیائیف يرفض كل لون من الوان الديكتاتورية سواء فى المجتمع أو الحضارة أو الطبيعة . يؤمن بالفردية المطلقة ايمانا ادى به الى ضرب من الفوضوية فريد .. انه « الفوضوية الصوفية » .. ولا شك أن هذا الجمع بين الفوضوية والصوفية أمر عجيب لم يحدث من قبل، ففوضويته ليست مقصورة على نفى الدولة فقط، بل نفى كل ما من شأنه حد الحرية التى يريدها مطلقة غير مشروطة بظروف العالم الخارجى ؛ وليست بمقصورة أيضا على رفض المنظمات

الاجتماعية والقوانين الأخلاقية . وانما تتعدى هذا الى رفض العالم الواقعي الموضوعي ، يقول : الحقيقة الأصيلة عمل خلاق وحرية ، وحامل الحقيقة الأصيلة ليس الوجود ولا الطبيعة ولا الموضوع ، وانما حاملها هو الشخص او الذات او الروح . ان الموضوعية لتعنى عبودية الروح للأشياء الخارجية ، انها ثمرة التمزق والتفكك والغربة » .

ويتساءل المؤلف فيقول : هل التموضع عبودية للروح دائما ؟ اليس هذا مبالغة مصدرها الرغبة العنيفة فى حرية مطلقة للروح ؟ ثم اليست الحرية المطلقة ، السائبة ، فوضى تهدد بقاء الانسان ؟ .

ويعرض بعد ذلك بسرعة حلول برديائيف لمشكلة الغربة ويرفضها بحجة انها حلول خيالية ومجرد احلام يقظة ، ذلك ان برديائيف يرى فى تشبه الانسان بالاله خلاصة من لا انسانيته وغربته . فالله — كما يقول — صار انسانا كيما يصير الانسان الها . فضلا عن انه يريد اقامة « قرون وسطى جديدة ! » .

وعند برديائيف ينتهى استعراض المؤلف للفلاسفة الوجوديين ، ويعود بعد ذلك فى الفصول الثلاثة التالية الى وجهة نظره فيطورها ، ويبررها على ضوء عرضه السالف الذكر ، ففى الفصل العاشر « الغربة وما وراء الغربة » يذهب الى أن الفلسفة الوجودية فى كل صورها ان هى الا فلسفة أزمة ، بمعنى انها تعبير حى عن غربة الانسان المعاصر عن ذاته الحقيقية ، تلك الغربة التى تمثل ازمة العصر بحق . ان الغربة عند هينمان لهى بمثابة تحد العصر الأكبر الذى واجه الفلاسفة الوجوديين فاستجابوا له ، كل على طريقته الخاصة ملتمسين له الحل الذى يفض اشكاله وألغازه ، لهذا فالوجوديون عنده فلاسفة « تحرير » أكثر منهم فلاسفة « حرية » بمعنى أن وظيفتهم تنحصر فى تحرير الانسان من القوى البرانية القهرية التى تبعده عن فرديته وذاته الجوانية الحرة . ولذلك كانوا قادة روحانيين للعصر الحاضر .

لكن هل نجح الوجوديون فى القضاء على الغربة؟ يجيب المؤلف عن ذلك بالنفى ، لأن الغربة فى اعتقاده حقيقة واقعة ولا يمكن القضاء عليها قضاء تاما . وما حلول الوجوديين الا حلول تخفف من حدة الانشقاق بين الانسان ونفسه وغربته عن ذاته . فضلا عن أن الغربة عندما تكون سوية غير مرضية فانها تحفظ على الانسان راحته وهدوءه بعيداً عن الآخرين ، وتجنبه الشعور « بالمعية » الذى يستشعره عندما يكون مع الناس .

ولا ينبغى أن نرفض الفلسفة الوجودية نتيجة فشلها فى حل مشكلة لا حل لها ، فهذه المشكلة هى أزمة العصر ، ويكفى أن الوجوديين قد اجادوا فى تشخيصها تشخيصا نبه الانسان الحديث الى اخطارها التى تهدد انسانيته ووجوده الحق .

وفى الفصل الحادى عشر وعنوانه « الى أين ؟ » يذهب هينمان الى أن الوجودية ما هى الا فلسفة « الانسان نفسه » .. الانسان وريث عصر النهضة والمذهب الوصفى .. وريث شوبنهاور وماركس ونيتشة ، اى الانسان بدون اله . وينتج عن ذلك ان الوجودية اصبحت فلسفة « الانسان ضد نفسه » انها فلسفة عصر تتصارع فيه المجتمعات والافراد ضد انفسها .

اذن ، الام المصير ؟ يرى هينمان أن الحل يكمن فى أن يكون الانسان « مع نفسه » بمعنى أن يكون مع أخيه الانسان ومع العالم ومع الله . والوجود « مع » العالم عنده غير الوجود « فى » العالم كما هو عند هيدجر ، ذلك اننى قد اكون فى العالم ، لكنى مع ذلك ضده أو ارفضه واعتبره من اغاليط الأوهام .

« انا استجيب اذن فانا موجود » هذا هو عنوان الفصل الثانى عشر والاخير من كتاب هينمان : ففى هذا الفصل يرى أن الاستجابة دليل حقيقى على وجود الانسان ، فأنا موجود بقدر ما أستجيب ، فأعضائى الحسية تكونت استجابة لمنبهات فيزيائية خارجية ، ووعيى الاخلاقى تربى استجابة لتحديات المشكلات الانسانية فى العصر الذى اعيش فيه ، وعقيدتى الدينية توصلت اليها استجابة لقوة متعالية غير منظورة تشدنى وتجذبنى اليها بسحر لا يقاوم .

والاستجابة بناء على هذا — درجات وأنواع — منها الاستجابة للعالم الخارجى ، ومنها الاستجابة للانسان الآخر . ومنها الاستجابة لله الكبير المتعال.

وعند هينمان أن خلاص الانسان من الغربة — أو على الأقل تخفيف حدتها — انما يتركز — فى تحقيقه لهذه الضروب المختلفة من الاستجابة ، وبذلك يكون « مع نفسه » لا غريبا عنها ولا ضدها .

وعندما يكون كل انسان مع نفسه تنحل عندئذ ازمة العصر .. الا وهى غربة الانسان الحديث عن ذاته .



- الدكتورة فاطمة موسى
- الدكتور فايز اسكندر
- سمير سرحان



يسرنا أن نقدم فى باب الكتب الانجليزية احيانا عرضا لبعض ما تصدره المطبعة المصرية من دراسات فى الآداب الانجليزية مما يسهم فى هذا الميدان على مستوى عالمى ، ولعل خير ما ظهر من هذه الدراسات فى القاهرة حتى اليوم هو ذلك الكتاب الذى أصدره الزميل الدكتور مجدى وهبة هذا العام . وهو يحوى عددا من الدراسات الهامة عن الكاتب الشهير صمويل جونسون (١) (١٧٠٩–١٧٨٤) ، قام بها عدد من اعلام الأساتذة المتخصصين فى دراسة القرن الثامن عشر والمهتمين بادب صمويل جونسون نذكر منهم على سبيل المثال جيمس كليفورد استاذ الادب الانجليزى بجامعة كولومبيا ودونالد جرين الاستاذ بجامعة نيومكسيكو ، وجويس هيملو الاستاذة بجامعة ماكجيل بكندا و ر.ك . كول المدرس بجامعة البنجاب بالهند وغيرهم من الاساتذة والباحثين بجامعات اكسفورد ولندن ونوتنجهام وغيرها .

وصمويل جونسون علم من أعلام الادب الانجليزى فى القرن الثامن عشر ، ويعتبر بحق خير من يمثل عامود الادب فى ذلك العصر الذى امتاز بالاتزان وسيادة المنطق وتغليب العقل والنفور من الغريب ومن المبالغة والتهويل فى وصف المشاعر كما امتاز بتقدير الجهد الانسانى واحترام الصنعة المتقنة فى كل ما ينتجه الانسان صانعا كان أو فنانا ، وصبغ الانتاج الادبى بصبغة اخلاقية وفلسفية واضحة .

كان جونسون اديبا « محترفا » طرق جميع وسائل التعبير الادبى المعروفة ، فنظم الشعر وكتب التراجم والقصص الفلسفى والمسرحيات واسهم فى ادب الرحلات مؤلفا وناقلا ، وله فى ميدان النقد انتاج يعتبر خير ما يمثل وجهة النظر الكلاسيكية فى فنون الادب ، حتى وصفه الاستاذ آيفور ونتر سنة ١٩٤٣ بانه الناقد الوحيد فى تاريخ الادب الانجليزى الذى يستحق التقدير .

وقام جونسون منفردا بتصنيف معجم شهير للغة الانجليزية كما أسهم بنشاط واسع فى المجلات الادبية التى كثر عددها فى القرن الثامن عشر الذى يعتبر بحق العصر الذهبى للنثر فى الادب الانجليزى .

وكان جونسون أديبا فقيرا ، يتعيش من قلمه ، وقد نشأ فى أسرة فقيرة لاب يملك حانوتا لبيع الكتب ، واصيب صمويل فى طفولته المبكرة بداء عضال شوه وجهه وذهب ببصر احدى عينيه وخلفه بعاهة عصبية ، اذ يأتى بحركات لاارادية ويتمتم بكلمات لا يتحكم فيها .. وكان شبح الجنون يتهدده فى كل وقت ، وقد كافح كل تلك العقبات فى صبر وشجاعة حتى صار اديبا مرموقا ولاقى فى ذلك من الشقة والضنك أضعاف ما اصاب معاصريه من الادباء ، لانه كان أول من ثار على رعاية الاشراف والاغنياء للادباء ، وجاهد ليستخلص للاديب مركزا اقتصاديا مستقلا ، وكان الاديب من قبله اما تابعا فى بطانة نبيل اوامير أو اجيرا لناشر لا يكاد يكسب من قلمه ما يقيم أوده .

وكان جونسون الى جانب نشاطه الادبى الواسع محدثا فذا يتسابق الادباء الى مجلسه – بعد بلوغه الشهرة – وتتهافت سيدات المجتمع على دعوته الى موائدهن وذلك بالرغم من صراحته المؤلمة فى النقاش أحيانا ..

وكان معاصروه يتناقلون احاديثه ويسجلون نوادره فى مذكراتهم ورسائلهم الخاصة ، ورزقه الله بأديب اسكتلندى شاب يدعى جيمس بوزويل James Boswell ، وفد الى لندن عام ١٧٦٣ ، وحظى بشرف التعرف بجونسون ثم لزمه كظله ، وكرس نفسه لتدوين اخبار الاديب الكبير وكل ما يفوه

---

(١) جمعها وأشرف عليها الدكتور مجدى وهبة ، القاهرة ١٩٦٢ – ٥٣٢ صفحة، الناشر خارج الجمهورية العربية المتحدة – اكسفورد يونيفرستى برس

(edit) Wahba, Magdi. JOHNSONIAN STUDIES, including A. BIBLIOGRAPHY OF JOHNSONIAN STUDIES, 1950-1961, compiled by James J. Clifford & Donald J. Greene, Cairo, 1962.

به فى مجلسه من حديث ، ثم نشر له بعد وفاته ترجمة شهيرة تعتبر من اشهر التراجم لحياة فرد فى اللغة الانجليزية .

وقد انتكست شهرة جونسون فى القرن التاسع عشر نتيجة لحركة الاحياء الرومانسى فقد كان كما اسلفنا خير من يمثل عصر الكلاسيكية الجديدة فى الادب الانجليزى حتى ذهب بعض الكتاب الى التأريخ لبداية الحركة الرومانسية بعام وفاته (١٧٨٤) ، وقد أدى تقليد عامة الكتاب لاسلوبه النثرى الجزل الذى يمتاز بجمال الصنعة وفخامة الالفاظ ، الى انتشار التكلف الثقيل فى الكتابة الفنية مما ثار عليه الرومانسيون ايضا .

وفى منتصف القرن التاسع عشر عاد النقاد والكتاب تدريجا الى الاهتمام بجونسون ورد له كارليل اعتباره اذ ألبسه لباس البطولة فى كتابه الشهير عن « الابطال وعبادة البطولة »

وشهد القرن العشرون اهتماما واضحا بالقرن الثامن عشر ووجد الاهتمام بدراسة صمويل جونسون مكان الصدارة فى دراسة أدب ذلك القرن ، وتبارت الجامعات والهيئات فى اقتناء الكتب والمخطوطات مما يمت اليه بصلة ، وتكونت جمعيات أدبية كثيرة لا يجمع أفرادها الا رابطة الاهتمام بجونسون وأدبه ، يجد المختصون فيه مادة خصبة للدراسة ويجد العامة منهم فى كتاباته الاخلاقية والفلسفية سلوى ويستمدون منها قوة فى عصر اختلت فيه الموازين والقيم ، وتنتظم جميع المهتمين بأدب جونسون نشرة دورية تصور أربع مرات فى السنة بعنوان Johnsonian News Letter

وقد توفر عدد كبير من الاساتذة المختصين فى جامعات العالم على اعادة نشر أعمال جونسون وضبطها وتقييمها .

وعكف بعضهم على فحص ما نشر من مقالات فى المجلات الدورية فى زمنه لاستخلاص ما يمكن أن تصح نسبته الى جونسون منها ، واستخدموا فى هذا السبيل احدث الوسائل التى تقدمها العلوم الحديثة فى متناول باحث الادب — علوم الاحصاء والضوء والكيمياء — ، كل ذلك لتحديد ما يلحق بأعمال الكاتب وضبطه ورفض ما لا يقوم على صحة نسبته اليه دليل ، ولعل من أطرف الجهود فى هذا الميدان ما قام به احد الباحثين الهنود من تطبيق اختبار احصائى للاسلوب — وضعه أصلا العالم الاحصائى يول Yule — على بعض المقالات المشكوك فى صحة نسبتها الى جونسون ، وقد نشرت نتائج هذه البحوث تباعا فى مجلة جامعة بومباى من سنة ١٩٥٠ الى ١٩٥٣ .

ومن الطريف أيضا فى هذا الباب ما قام به الاستاذ ادوارد ماكادام أستاذ الادب الانجليزى بجامعة نيويورك وكان مكلفا من طرف جامعة ييل بنشر طبعة حديثة لمذكرات جونسون واوراقه الخاصة ، بمساعدة دونالد ومارى هايد (زوجان موسران يملكان مكتبة خاصة من عيون المكتبات فى أمريكا تحوى أكبر مجموعة فى العالم من المخطوطات المتعلقة بجونسون) وقد استخدم آل هايد جيشا من الخبراء والفنيين فى الاشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية واستعانوا بأساتذة علم النبات وخبراء مكتب F B L لكشف بعض الفقرات المطموسة فى اوراق خاصة بجونسون مودعة فى كلية بمبروك باكسفورد (حيث تلقى العلم لبضعة شهور) وكان الموكل بنشر مذكرات الاديب الكبير من معاصريه قد حاول أن يمحوها من الوجود بشطبها شطبا متقنا ، ظنا منه انها قد تسيء الى سمعته بعد مماته ولكن كشفتها خبرة العلم الحديث ، وكلها فقرات خاصة بعلاقته بزوجته وببعض الشكوك العقائدية التى انتابته يوما من الايام .

وان دل كل هذا على شيء فعلى العناية التى يحظى بها كبار الادباء — بل وصغارهم — فى العالم اجمع مما نامل أن يفوز به ادباؤنا يوما ، اذ نرسى بيننا قواعد البحث الاكاديمى المضبوط

ولعلنا نسرع فنبذل جهدا مضاعفا فى سبيل الاحياء منهم اليوم حتى نوفر جهودا أضخم فى المستقبل .

أين فى الباحثين فى الادب العربى اليوم من يتوفر على نشر طبعة موحدة معتمدة — طبعة مكتبات — لاعمال طه حسين والعقاد وغيرهما ؟

وأين من طلبة الدراسات العليا من يتوفر على جمع أشعار بيرم التونسى من الصحف السيارة ، أو من يسجل ندوات العقاد من حوارييه أو من يجمع رسائل المازنى من أقاربه واصدقائه ليصدرها فى طبعة علمية مزيدة بالهوامش لا فى طبعة رخيصة تباع على الارصفة ولا تغنى العلم شيئا ؟

ولعل القائمين على نشر المخطوطات بيننا ، حديثة كانت أو قديمة ، أن يستعينوا بالوسائل العلمية الحديثة من خبراء الخطوط والحبر والورق وغيرها مما تتوفر على تدريسه اقسام المكتبات فى جامعات العالم ، الى جانب ما تقدمه اليوم علوم الاحصاء من أدوات حديثة ، وكلها تتضمن دقة النتائج ، وتوفر المال والجهد وتدرأ عن الباحث كثيرا من مزالق الخطأ والشبهات .

وفى الكتاب الذى نحن بصدده سبع عشرة دراسة تعتبر بحق نماذج للبحث العلمى الدقيق فى ميدان الدراسات الادبية الآن أكثر محتوياته خطرا تلك البيليوجرافيا المفصلة للدراسات الجونسونية التى نشرت بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٠ ، وقد قام بتصنيفها الاستاذان جيمس كليفورد ودونالد جرين ، وتحوى مايزيد على خمسمائة مادة بين كتب ومقالات نشرت عن جونسون فى تلك السنوات العشر، وهذه البيليوجرافيا تكملة لبيليوجرافيا جامعة للدراسات الجونسونية من ١٨٨٧ الى ١٩٥٠ نشرتها جامعة مينوسوتا بالولايات المتحدة سنة ١٩٥١ .

ولعل أبرز ما يسترعى نظر القارىء العربى فى مثل هذا العمل انه مثال للدقة والضبط فى تصنيف المنشورات وفهرستها ونموذج للقواعد المتبعة فى نشر مثل هذه القوائم ، وهى ايضا مثال لبعض أدوات البحث التى نفتقر الى مثلها فى دراساتنا وخطرها واضح فى توفير كثير من الجهد الذى يضيعه الباحث فى حصر مراجعه والوصول الى من سبقه الى الكتابة فى ميدانه، مما يذهب هباء فى كثير من الاحيان فى عصر اتسعت فيه رقعة البحوث وتشابكت العلاقات بين الامم وزالت الحدود والفواصل حتى أصبح الاديب الذى ولد فى ليتشفيلد من أعمال مقاطعة وسترشير بانجلترا يدرس فى بومباى ومتشجن ولوس انجيلوس، وتنشر نتائج هذه البحوث فى القاهرة !

ويوجه الاستاذان اللذان قاما بتصنيف هذه البيليوجرافيا نظر القارىء الى ظاهرة هامة تتميز بها هذه القائمة الجديدة، وهى أن أغلب الدراسات فى السنوات العشر الاخيرة تنصب على أعمال جونسون الادبية بعكس قائمة الدراسات الاولى (١٨٨٧ — ١٩٥٠) اذ كان الاتجاه السائد فيها هو الاهتمام بشخصية جونسون وعلاقاته الاجتماعية وكل ما يمت الى حياته ومجتمعه بصلة ، ويرحب الاستاذان بما سوف تثيره بعض الدراسات الجديدة من جدال ويدعوان الى مزيد من الآراء الجديدة التى تثير المناقشة ، ففى الجدال الامين غذاء الدراسات الجادة وحياتها .

ولا يفوتنا أن نشير هنا الى دقة الطباعة التى يمتاز بها هذا الكتاب وخاصة أن نشر البيليوجرافيا صعب يحتاج الى دقة وخبرة خاصة لأهمية الرموز وعلامات الترقيم فيها ، واشهد ان شركة الاعلانات الشرقية قد أخرجته متقنا يضارع ما يصدر عن ارقى دور النشر فى العالم الغربى ، وانه لمن دواعى فخرنا ان يظهر هذا الكتاب فى أسواق العالم ويتخذ مكانه على رفوف المكتبات العالمية وعليه اسم القاهرة

عرض : الدكتورة فاطمة موسى

ت . س . اليوت

مسرحية السياسى الكبير

T.S. ELIOT
The Elderly Statesman,
Faber & Faber, London, 1959.

هذه آخر المسرحيات التىكتبهااليوت حتىالان(١٩٥٩) ، وقد سبقتها خمسة أعمال مسرحية شعرية : الصخرة ، جريمـــة فى الكاتدرائية ، عودة ائتلاف العائلة ، حفلالكوكتيل ، والسكرتير الخاص .

ولعل المتتبع لاعمال اليوت المسرحية يتبين خطوطا مطردة تسير فيها محاولاته لتذليل مشكلات بعضها عام كالشكل الدرامى للمسرحية الشعرية المعاصرة ، وبحث امكان تقبل هذا الشـكل لتقاليد ومواضعات ترسى دعائم هذه المسرحية ، ومشكلة التخاطب مع مايتفرع عنها من مسائل تتناول مدى استجابة المشاهد العادى لمسرحية تؤدى شعرا ، ومدى مرونة الشعر المسرحى وحساسيته للحدث والحوار السريعين ، والبعض الآخر خاص باليوت نفسه وتكوينه ككاتب مسرحى ، اذ المعلوم أن اليوت لمع كشاعر قبل أن يتجه للمسرح بفترة طويلة ، فلما فعل كان عليه ان يخضع عبقريته الشعرية لمطالب الفن الجديد ويتخلى عن الـكثير من تجاربه التى اكتسبها فى ميدان الشعر (١)

وسأحاول فى هذا المقال أن اتعرض لبعض هذه الخطوط البيانية المطردة لمحاولات المؤلف فى سبيل تذليل هذه المشكلات العامـة والخاصة ، ومدى نجاح أو اخفاق المسرحية التى نحن بصددها فى هذا السبيل .

تتعرض مسرحية « السياسى الكبير » لموضوع سبق ان عالجه الكاتب فى مناسبات سابقة ، وهو مصـــالحة المرء للماضى أو مواجهته وتقبله واقراره لاخطاء ماضيه .

والصراع فى مثل هذا الموقف قائم بين المرء فى صورتهالظاهرة بما فيهـا من زيف وتمويه ، والصورة المكبوتة التى تقترن بالخطيئة ، وفيها الخور والاستخذاء ، والهـروب والمواربة ، فالتوتر الدرامى اذن ينشأ فى مراحل تعرية كـوامن الشخصية الظاهرة ــ وهى فى حالة السياسى العجوز محور المسرحيةوعضو مجلس اللوردات شخصية ذات نفوذ اجتماعى كبير ، وجاموسلطان عريضين ــ عن طريق مقابلتها بالشخصية المستترة فىظلام الوهم والخداع ، الشخصية التى ترتعب لاشباح الماضى وتنزوى تحت سياط الضمير وتحل الازمة عندما يلقى المرء بالقناع جانبا ، وتخرج الشخصية الخاصة من عالم الظلام الى النــور ، وتتبدى لصاحبها وللآخرين بكل مافيها من قبح وصــغار ، وتقترب من الشخصية « العامة » ذات الابعاد الرحبة التى اكتسبت من الحياة الكثير . فتتشكل هذه الاخيرة لتتقبل فى اعطافها هذا الائتلاف ، وتتخلى عنالجاه والثراء ، وتعتاضعنه هدوءا ورضا وقناعة وهكذا تنتهى حالة « الفصام » أو ازدواج الشخصية ونصـل الى حالة التكامل .

المسرحية اذن تجسيد لاشباح الماضى التى تطارد اللوردالعجوز والتى « أفلح » حتى الان فى الهروب منها بطرق هى فى حقيقة الامر تسجيل لفشله واستطالة لعذابه وامعان فى ابعادهعنحقيقة ذاته .

وأول هذه « الأشباح » التى تقض مضجعاللورد كلافيرتونهو زميل الدراسة الجامعية فريد كلفرول . وتفهم من سياق الحوار بين الرجلين أن كلا منهما قد غير اسمه حتى ينجو من الحـاح الماضى :

فكلفرول قد اتخذ الان اسم فدريكو جوميز وهو اسم زوجتـه الاسبانية ، وانه عائد الىانجلترا بعد غيبة طويلةتناهت الى ثلاثين عاما قضاها فى سان ماركو بأمريكا الجنــوبية ، ويذكر جوميز جليسه كلافيـرتون ــ أو على الاصح ريتشارد فيـرى ــ بحياتهما الجامعية فى اكسفورد وكيف نشأت بينهما علاقـــة يصعب تفسيرها بالمستويات العادية :

فجوميز (كلفرول) صبى مغمور من أسرة فقيرة قبلته جامعة اكسفورد للدراسة بالمجان لتفوقه فى المرحلة الثانوية .

ولورد كلافيرتون (ريتشارد فيرى) شاب من أسرة عريقة ينفق عن سعة ويحتل مكان الصدارة بمرحه المتدفق ومغـامراته الجنسية التى يضفى عليها كثيرا من البريق ويستشعر ريتشارد فيرى اللذة فى أن يجتذب الفتى المغمور الى جماعته ، فيضيف بهذا الى المعجبين بشخصية الدائرين فى فلكه ، وهو يدعوه الى الحفلات التى يدعى هو اليها ، ويقدم له الخمر بدون حساب ، ويعرفه بالحسان من الطبقة الموسرة . ويقبع كلفرول تحت قدمى سيده كالكلب الامين ، يتبعه اينما ذهب ، ويدافع عن سمعته حيث يهاجم .

يذكر جوميز العائد من سان ماركو كل هذا ، ويذكرحادثامعينا يثير الرعب فى نفس جليسه ، حادثا وقع فى ليلة مظلمة وهو يركب سيارة ريتشارد فيرى ومعهما فتاتان . كانالوقت منتصف الليل وفيرى يقود السيارة فى سرعة جنونية والخمر قد لعبت برأسه ، ثم اذ به يمر بسيارته فوق شخص فى الطريق ، فيصرخ زميله طالبا اليه أن يقف فلا يعبأ به ، فالوقوف معناه الفضيحة ، ووضع سمعته وسمعة عائلته فى الميزان .

ثم يذكر جوميز بمرارة السموم التى تجرعها على يدى الشاب الثرى المتلاف ، فقد تكونت لديه عادات تتطلب لارضائها مالا وافرا وهو الصبى المعدم الذى تسلل الى اكسفورد من البــاب الخلفى .

ويذكر أيضا كيف انعكست هذه العادات الى تصرفاته وقوالبه السلوكية ، وكيف تعرض تحت تاثير الحاح هذه العادات الى اغراء السرقة والاتيان بأعمال تخالف القانون . ثم يشير الى حادث معين من حوادث التزوير جره الى السجن وكاد يجر معه زميله المتلاف لولا تدخل الوالد الثرى الذى يشترى صمتكلفرول بمبلغ طائل من المال . ويقضى كلفرول مدة العقوبة فى السجن ، حتى اذا انتهت دفع له الوالد مرة اخرى ــ ليتخلص منه ــنفقات رحلته الى خارج انجلترا (سان ماركو) حيث يبدأ حياته من جديد تحت اسم مستعار .

والشبح الثانى هو مسز كارجهيل ، وهى سيدة قد جاوزت طور الشباب وان كانت تحتفظ بقدر من النضارة ليس بقليل . ويتم لقاؤها باللورد كلافيرتون فى فندق للناقهين ، ونلمس من

---

(١) قارن على سبيل المثال القوالب الشعرية التى تحدد معـالم مسرحية « جريمة فى الكاتدرائية » :

بيكيت : انهم يعرفون ولا يعرفون ، أن الفعل هو الامتناع عن الفعل ، وان الامتناع هو الفعل . فلا الممارس يمتنع عن الفعل ولاالساكن يفعلشيئا ، لكن كليهما مشدود الوثاق الى فعلأبدى، والى امتثال أبدى .

يتحتم على الجميع أن يخضعوا لسلطان الاول حتى تتحقق مشيئته ويتحتم عليهم أن يعدو الاخر سائرا فى مجراه فتتحقق به مشيئتهم ، وبذلك يتأتى للاطار الهيكل وجوده ، لان الاطار هو الفعل وهو نفسه الامتناع عن الفعل ، ومن ثم يمكنالعجلة أن تسكن وتدور وان تظل الى الابد فى حالة سكون .

والاعتراض على هذاالشعر ذى العنصر الشكلى لواضحلاينصب فقطعلىأنهيعطلعملية التخاطب ، بل يتعدى ذلك الى عدم تمييزه للشخصيات ، ويمكن فى اطار مسرحية اليوت أن يؤدى هــذا الحديث أحد القساوسة أو احدى نساء كانتربرى ، وأى دارس لقصائد اليوت يجد مثل هذه القوالب تتكرر فى هــذه الفترة الشعرية التى عاصرت جريمة فى الكاتدرائية (١٩٣٥)

حديثهما ان علاقة غرامية قد نبتت فى الماضى بينها وبين الشاب ريتشارد فيرى وان الاخير قد وعدها بالزواج • وهى تذكر فى مرارة أنه نكث عهده لان مركزها الاجتماعى ماكان يؤهلها وهى مغنية المنتديات الليلية ان تزامله حياته وهو على وشك انيتقدم لانتخابات البرلمان •

وترفع « ميزى مونتجوى » ــ وهو اسمها الحقيقى ــ دعوى فى القضاء مطالبة الشاب بوفاء عهده • ويستشعر الوالد للمرة الثانية الخطر الذى يحيق بابنه فيسوى الخلاف الذى تثيره الفتاة بشراء صمتها بمبلغ طائل ، ويستنقذ بهذا العمل شرف العائلة ومستقبل الابن • وتنزوى ميزىمونتجوى من حياةريتشارد فيرى وهى تطوى جوانحها على قلب كسير • وندرك من تلميحاتها ان الصدمة العاطفية قد احالتها فتاة مستهترة يستهويها التلاعب بالرجال واذاقتهم جرعة مما اصابها على يدى صديقها الثرى •

والشبح الثالث يطارد اللور العجوز من مملكة الاموات .. والصوت صوت زوجته التى قضت نحبها دون أن تتحدث اليه بكلمة واحدة • عاشا غريبين بعضهما عن بعض وكانما تفصلهما مئات الاميال ، وران عليهما صمت عميق تناهى الى سنوات كثيرة فلم يفتح واحدمنهماقلبه للاخر . واحتفظكل منهماباشباحماضيه داخل قضبان نفسه الحبيسة • وفى معرض حديثه لابنه مونيكا يفصح اللورد للمرة الاولى عن تلك الظلال الكئيبة التى حجبت بينه وبين زوجته •

« لقد خلت انها لن تفهم أو أنها ستنهشها الغيرة اذا تلك الاشباح التى تطاردنى ومازلت على رأيى فى هذا الصدد •

اذ كيف يفتح المرء صدره على حين انه يعلم يقينا ان شريكه سيستجيب استجابة خاطئة ؟ كيف يقر المرء بالخطيئة حيث لاأمل فى غفران ؟

لم يكن الخطأ من جانبها ، اذ لم يفهم احدنا الاخر . وهكذا سار بنا ركب الحياة ، يلفنا صمت عميق ، حتى أسلمت روحها مطبقة الشفتين • لم يكن لديها شئ تقوله لى • تعود بى الذاكرة الى أمك ، وهى ترقد فى انتظار الموت : ماكانت تتشوق مطلقا للحياة التى تخلفها وراءها وما كانت تكترث لشئ ينتظرها أمامها »

فتهتف مانيكا قائلة :

« لقد حان الوقت للقضاء على الصمت ! دعنا نشاركك فى هذه الاشباح ! »

ويقر الرجل بكل شئ ، فيقص مافعله فىصباه ويرسم صورة فعلية لنفسية مريضة دفعها حب الجاه للدوس على زميل تتبع خطاه ، أو تحطم قلب فتاة أخلصت له الحب . ويعترف بان الرجل الذى طالما سلطت عليه الأضواء فى مجالات السياسة والاقتصاد كان اضعف من أن يجلس وحيدا الى جوار المدفأة بعد ان يأوى الجميع الى دورهم ، فالوحدة تقترن » بالصوت الهامس ، والوجه الذى يتراءى فى المرآة من خلفه ، والابتسامة الغامضة ، والايماءة التى تتناهى اليه من بعيد » • وهو يدرك الآن أن أكثر الناس فشلا هو ذلك الذى يتظاهر انه شخص ناجح •

ذلك الذى يضطر كل صباح ان يعالج ملامح وجهه قبل ان يجسر على النظر فى المرآة

ويمر اللورد كلافيرتون بمبضعه على جروحه واحدا بعد الآخر بغسيل القيح وتتطهر النفس من أدرانها وتتماسك خيوطشخصيته فى مزيج أقرب الى التكامل . حتى اذا انتهى من سرد كلماأتاه ظهر جوميز ومسز كارجهيل مرة أخرى فتصرخ مونيكا فىاشفاق « يجب ألاتقابلهما . اتبعنى .. هنا السبيل الى النجاةمنهما» ، وهنا يجيب اللورد فى رفق

« ان هذه المقابلة هى سبيلى الوحيد للنجاة »

ذكرت فى صدر هذا المقال أن المؤلف قد تعرض للموقف الذى عرضناه فى هذه المسرحية فى مناسبات سابقة • ولقد عالج اليوت فكرة « الاشباح نفسها فى مسرحيته » « عودة ائتلاف العائلة » وفيها تطارد اللورد هنرى مونتشيزنى « اعين » تمثل ضميره المثقل باوزار زواجه الفاشل وأفكاره ذات الطابعالاجرامى عن زوجته ويقضى هنرى حياته ــ كما يفعل اللورد كلافيرتون ــ هاربا من المخلوقات التى تطارده أينما حل ، حتى يكتشف يوما ان حياته امتداد لحياة أبيه وان الخطيئة التى ارتكبها تتمثل فى تقبله لاوضاع الحياة التى يفرضها عليه مركزه الاجتماعىكوريث لضياع أبيه الواسعة وثراء عائلته العريض . كما تتمثل فى استسلامه لنمط من الحياة يفقده الادارة ويحيله آلة صماء لاتعى من مطالب الروح شيئا • وندرك أن الرغبة فى قتل الزوجة رمز للحنين الى الفكاك من أسار العيش فى عالم سيطرت عليه المادة وضاعت فيه القيم •

ولايكاد هنرى يصل فى تفكيره الى هذا الحد ، حتى يتخلى عن لقبه وضياعه ، ويصم اذنيه عن نداء الجنس الذى يكاد يشل حريته مرة اخرى ، وينصت الى النداء الذى ينبعث من اعماق نفسه داعيا اياه الى اعتزال العالم ، ولا يكاد يصل الى هذا الحد حتى تستكين المخلوقات الكريهة التى كانت تطارده ،ويتحول من شخص هارب من النظرات المحدقة الى شخص متابع فى هدوء وثقة ايماءات قدرة علوية رقيقة تحدد له معالم الطريق الذى يجب أن يسلكه للتكفير عن الماضى •

هنا ايضا ، كما فى حالة اللورد كلافيرتون نرى ان سبيل النجاة ليسالهرب منالماضى بل الاستدارة والمواجهة ،ثمالمصالحة•

والموقف نفسه مع شئ من الفارق يتمثل فى مسرحية « جريمة فى الكاتدرائية » ، وفيها تبرز أمام كبير الاساقفة توماس بكيت صور ماضيه فيذكره « المجرب » الأول بربيع الحياة ، باللهو والمرح والفورة الجنسية ، ويذكره الثانى بما دان له يوما من سلطان على نبلاء الانجليز ، ويلوح له الثالث بالامل العريض الذى يتمثل فى جمعه للسلطتين الدينية والدنيوية ،وكل منهم يحاول منع الاسقف من نيل شرف الاستشهاد فى سبيل رعيته ، ويأتى الصوت الرابع فيدفع بيكيت دفعا فى طريق الاستشهاد مزينا له عظمة القديس وسلطانه الابدى ، وهو فى الواقع يعد له الشراك ليلقى بهفىالتهلكة . واذا كانتأصوات الماضىالتىتتناهى الى اسماع كبير الاساقفة فى مسرحية « جريمة فى الكاتدرائية » تختلف فى طبيعتها عن تلك التى نراها فى حالة السياسى العجوز فالهدف واحد ، وهو مواجهة المرء نفسه فى مراحل متعاقبة من الماضى بغية تطهير النفس من أدرانها •

غير أن مسرحية اليوت الاخيرة قد حققت من النجاح الفنى ماقصرت عن بلوغه بعض مسرحياته السابقة • فجوميز ومسز كارجهيل محاولتان للتجسيد اكثر اقناعا من الوجهة الدرامية من « الاصوات » الاربعة التى يسمعهاتوماس بيكيتوالنظرات الحادة التى يرتعد لها هنرى مونتشيزنى •

ثم ان فهمنا للشخصية الدفينة فى حالة السياسى العجوز يتضح ويعمق كلما قدمنا اليوت لشخصية أخرى هى الابنميكل . فالشاب صورة وثيقة الصلة بما كان عليه اللورد العجوز فىصباه والاب اذ يعلم ابنه الدروس التى خبرها فى حياته يتعلم فى الوقت نفسه كيف يصل الى التحرر ..

لورد كلافيرتون « لمونيكا »

ان ما أسعى جاهدا للهرب منه هو نفسى ، هو الماضى ولكن ما أشد جبنى اذ أتحدث عن الهرب • ويا لشد ريائى • منذ دقائق خلت رأيتنى أناشد ميكل ألا يهرب من أخطأ ماضيه :

وزعمت أنى أتحدث اليه عن خبرة • ترى هل أفهم المعنى الذى يتضمنه الدرس الذى أود أن ألقيه ؟ هيا ، سأبدأ فى التمرس من جديد • سنذهب ــ ميكل وأنا ــ الى المدرسة معا ــ سنجلس

كزميلين على مقعدين صغيرين وتعانى المهانة نفسها على يدى معلم واحد .

نحن اذن امام مسرحية فيها من الادوات الفنية مايرتفع بها عن مستوى التمثيليات السابقة ، فبالرغم من ان الجوميز ومسز كارجهيل وميكل - كمجموعة - وظيفة محدودة ، بمعنى أنها تعكس جوانب من شخصية اللورد وتعمل ك « معامل موضوعى » تتبلور حولها الانفعالات التى دارت وتدور فى نفسه ، فانها - على المستوى الفردى - شخصيات لها وجود وكيان يحس ، شخصيات تصطرع فى سبيل الوصول الى مآربها ، ولا تتجمد كما تتجمد شخصيات اليوت السابقة عندما تتحدث ك « كورس » فى أوزان وايقاعات فيها عنصر الشكلية واضح .

ومن الامثلة على انتقال الوعى لدى شخصيات اليوت السابقة بطريقة مفاجئة من وعى انسانى الى حالة من الشفافية تمتد فيها الشخصيات الى ابعاد اوسع مما يتهيأ للعنصر الانسانى بعض احاديث اجاثا فى عودة ((ائتلاف العائلة)) .

عندما تدور دائرة الزمن ، ولايحدث هذا بالنسبة لكل انسان

يزاح الستار عن كل ماهو خفى ، وتخرج الاشباح من مكامنها .

ومثل هذه اللحظات الاشعاعية نراها فى «ثلاثى» حفل الكوكتيل : رايلى واليكس وجوليا ، وبالاخص فى موقف الابتهال من اجل سلامة سيليا التى تذهب فى رحلة شاقة تنتهى بأن تسقط فى أيدى المتوحشين فيصلبوها على « تل النمل » .

اليكس : كلماتنا الى أولئك الذين يشرعون فى الرحيل

رايلى : ياحامى المرتحلين بارك الطريق

اليكس : احفظها فى الصحارى احفظها فى الجبال احفظها فى المتاهات احفظها من الرمال المبتلعة الخداعة .

جوليا : احمها من الاصوات احمها من الرؤى احمها فى خضم الضجيج احمها فى ظلام السكان .

لقد تخلى اليوت فى مسرحيته الاخيرة عن الكثير من هذه الحيل الشكلية ، ويبدو أنه كسب بهذا شيئا غير قليل ، كسب بناء دراميا ينمو فى طواعية وبتوافق من ذاته ، وكسب مشاهدا يستطيع أن يتتبع المسرحية الشعرية دون ان يقف الشعر حائلا بينه وبين الفهم .

ولكن من الانصاف أن نقول : ان التقدم الذى تحرزه مسرحية السياسى الكبير يتم على حساب احكام الرقابة على الاداء التمثيلى وهو أمر كان أكثر توافرا فى المسرحيات الاولى ذات المواضعات والركائز الشكلية . كما يبدو ان اليوت فى محاولته حل مشكلة التخاطب وفى توخيه الا يكون الشعر عائقا للمتابعة قد فقد حدة الانفعال التى صاحبت شعره الاقدم .

واخيرا فمسرحية السياسى الكبير يبدو انها تؤكد الاتجاه الفكرى الذى تسير فيه المسرحيات التى سبقتها وهو أن الكمال الخلقى يقترن بالموت ، وهو اما موت فعلى كما فى حالة بيكيت وسيليا أو موت عن العالم الذى نعيش فيه كما يفعل هنرى مونتشيزنى وكولبى فى « السكرتير الخاص » وأخيرا اللورد كلافيرتون

لقد هاجم النقاد هذا الاتجاه الذى تؤكده المسرحية الجديدة لا لانه « هروبى » فحسب بل لانه يورث الشخصية المحورية نوعا من الاستعلاء يقف حائلا فى سبيل تقبل المشاهد للمسرحية للمنهج الذى يرسمه المؤلف .

عرض : الدكتور فايز اسكندر

اريك بنتلى

الكاتب المسرحى مفكرا

Eric Benteley : The Playright As Thinker, Bentom, New York.

مؤلف هذا الكتاب هو الناقد المسرحى الامريكى اريك بنتلى ، وهو واحد من القلائل الذين يمكن اعتبارهم بحق من الثقات فى هذا الفن العتيد الذين تعتبر كلمتهم بمثابة الكلمة الاخيرة فى فن المسرح والنقد المسرحى .

والكتاب ، كما هو واضح من عنوانه ، يتحدث عن الكاتب المسرحى ، الرجل الذى نسيه الجميع بين كواليس المسرح الحديث كما يقول بنتلى ، بوصفه مفكرا قبل أى شىء آخر ، ولذلك نجد المؤلف يتخذ له شعارا يدلنا فى ايجاز حاسم على النظرية التى يعتنقها بنتلى نفسه ، وهو مأخوذ من جملة قالها الناقد المسرحى جورج جان ناثان اذ قال :

« ان النقد المسرحى يجب أن يعنى فقط بالفن المسرحى ولو كان ذلك على حساب افلاس جميع مسارح البلاد »

وهو يقول :

((اننى قبل أن اتحدث عن الكاتب المسرحى ، أحب أن اميز بين الكاتب الحقيقى وكتاب النصوص المسرحية الذين احترفوا توريدها كسلعة تجارية لمسارح برودواى وغيرها ، فتلك الفئة الاخيرة لا تدخل فى حساب بنتلى ككتاب مسرح ، أو حتى كفنانين، لأنهم مجرد أجراء للمنتجين وأصحاب المسارح ولا يستطيعون أن يكتبوا فنا حقيقيا ، يقول بنتلى فى مقدمته للكتاب .

« فى عصرنا هذا لا بد للكاتب المسرحى أن يختار بين أمرين، اما أن يكون ثائرا (على أوضاع المسرح التجارى وشراهته) وفنانا ، واما أن يكون أجيرا لا يملك الا أن يقول « نعم ! » »

وهو يرى أن هذه هى المحنة الحقيقية التى يمر بها الكاتب المسرحى فى العصر الحديث ، فاذا أردنا أن نميز الكاتب المسرحى الحق فى هذا العصر فعلينا ان نرى الفارق الكبير بين الحضارة الحديثة وما سبقها من حضارات ، وعند ذلك سنلاحظ خاصية غريبة تميز جميع كتابنا المسرحيين فى العصر الحديث عن السلف ، فنجد أن الكاتب المسرحى فى الحضارات القديمة ابتداء من اليونان حتى القرن السابع عشر وما بعده بقليل استطاع أن يرضى جميع الاذواق . أذواق النقاد والمتخصصين فى الفنون والعامة على السواء .. أما كاتبنا المسرحى فى العصر الحديث فلا يستطيع اذا كان كاتبا جادا بحق - الا أن يرضى ذوق نقاد الفن فحسب .

ويقول بنتلى : ان كتابه لا يتحدث عن الكتاب المسرحيين الذين أفسدهم المسرح التجارى وانما عن الكتاب المسرحيين العظام الذين ثبت أن مسرحياتهم تحتوى على قدر كبير من الاصالة .

وكتاب بنتلى ينقسم تسعة فصول يتحدث فى أولها عن ((تيارين فى المسرح الحديث)) وفيه يقول : ان ما يميز المسرح الحديث هو وجود تيار الواقعية من جانب يلازمه ويوازيه تيار ((الخيال)) كما يسميه من جانب آخر .

وفى الفصل الثانى يخصص الحديث عن المأساة فى التيار الأول وهو تيار الواقعية ويسميه « التراجيديا فى ثوب حديث » وسنعود لهذين الفصلين فيما بعد لنعرض لهما فى شىء من التفصيل ..

اما الفصل الثالث فيتحدث فيه عن التراجيديا الشعرية الحديثة منذ القرن التاسع عشر ويعنونه « بالتراجيديا فى ثوب الخيال » وبعد ذلك يعقد مقارنة جميلة بين هذين التيارين فى فصل واحد يسميه « فاجنر وابسن مقارنة الضدان »

وبعد ذلك يتحدث عن كبار الكتاب المسرحيين فى العصر الحديث ، فيفرد فصلا للحديث عن برنارد شو وآخر عن أوجست سترندبرج .

ويحدثنا فى الفصل الثامن عن المسرحية من سترندبرج الى جان بول سارتر ، ثم من جان بول سارتر الى برتولد برخت .

ونعود الآن الى الفصل الأول من كتاب بنتلى والذى يسميه « تيارين فى المسرح الحديث » . يقول بنتلى فى مستهل هذا الفصل : ان الدراما فى كل عصر من العصور الأدبية قد اتخذت شكلا معينا اتاح للباحثين والنقاد ان يدمغوا ماكتب فى كل عصر منها بتعريف معين ، فنجد النقاد يطلقون على فترة ما اسما كالكلاسيكية ، وفترة أخرى يسمونها بالرومانتيكية وهكذا

ويضيف بنتلى انه يعتبر الواقعية – اذا اخذنا بصحة هذه التقسيمات – هى الصفة المميزة للكتابة المسرحية منذ القرن التاسع عشر حتى العشرين .

ولم الواقعية على وجه الخصوص ؟ يقول بنتلى :

اننا اذا قرأنا مسرحية حديثة بعد قراءتنا لشكسبير أو الاغريق القدماء فاول ما سنلاحظه هو « الجفاف » بمعنى بساطة اللغة وعدم وجود التعبير الشعرى المجنح . ويعتقد البعض أن هذه الصفات نفسها فى المسرحية الواقعية ليست فى مصلحتها ، أى ان المسرحية التى ينقصها الشعر – ليس فقط شعر اللغة وانما شعر التركيب الفنى – تميل الى تسطيح العواطف البشرية ، بل ويتمادى هذا الفريق فى اتهام الواقعية بانها لا تستطيع الكتابة الا فى الموضوعات الوضيعة .

ويقول بنتلى : ان هذا المفهوم للواقعية فى المسرح مفهوم خاطىء ، اذ أن الواقعية قد عرضت دائما حقائق الحياة البشرية وصورت فى كثير من العمق أبعاد التجربة الانسانية .

أما ظهور الواقعية فى عالم المسرح فكان حتميا بعد أن نشأت العلوم الطبيعية التى كانت تهدف الى السيطرة على الطبيعة عن طريق معرفة أسرارها ، والواقعية من شأنها أن تصور العالم الطبيعى بصراحة ووضوح .

ثم يضيف بنتلى قوله : اننا قبل أن نخوض فى الحديث عن الواقعية يجب أولا أن نعرفها تعريفا اجماليا : « الواقعية هى تصوير العالم الطبيعى تصويرا كاملا واضحا صريحا وبمعنى آخر ، هى محاولة الكاتب لان يقترب قدر الامكان من تفاصيل الحياة اليومية متوخيا فى تصويره لها « تكنيك » الحياة نفسه » .

لذلك نجد الواقعية قد نبذت جميع أنواع الاساليب البلاغية القديمة واستخدمت أساليب بسيطة تقترب من العامية .

ويعود بنتلى بعرضه التاريخى للمسرح الواقعى الحديث الى الحركة الطبيعية فى فرنسا ، فيقول . ان الطبيعية كانت تطويرا للواقعية وثورة عليها فى الوقت نفسه ، فبرغم أنها تندمج تحت هذا التعريف الذى أوردناه للواقعية – تقوم أيضا على فلسفة الحتمية العلمية التى تقوم بدورها على تفسير سلوك الشخصية على أساس من البيئة والوراثة وهو منهج تجريبى فى جوهره .

وعندما اعد اميل زولا ، امام المدرسة الطبيعية ، روايته تيريزا للمسرح عام ١٨٧٣ كتب لها مقدمة مهد بها لنشأة المسرح الطبيعى ، وبرغم أن كلمات زولا فى هذه المقدمة لم تجد لها صدى مباشرا فى جيله اثمرت بعد ذلك بقليل فى مسرحيات « هنرى بك » الفرنسى وابسن النرويجى وخاصة فى مسرحيته « الأشباح » .

وقد عنى هذا الجيل من الكتاب المسرحيين – جيل ما بعد زولا – عناية خاصة بتصوير الطبقة الوسطى ، فكان ثالوثها المقدس – الجنس والدين والمال – يصور على خشبة المسرح لأول مرة تصويرا صريحا ، ولكن بظهور السينما فى القرن العشرين واجهت الحركة الطبيعية فى المسرح محنة كبيرة ، فنجد أن كثيرين من النقاد يقولون بأن الشاشة السحرية أصبحت قادرة على نقل الحياة بشكل أكثر « طبيعية » .

ويرد بنتلى على هذا الزعم بان عنصر « الايهام » الطبيعى فى المسرح لا يقل عنه فى السينما الا فى الدرجة فقط ، اذ أن الفيلم السينمائى الجاد لا يمكن ان يهدف فقط الى ان يعطينا ايهاما بالحياة وكذلك المسرحية الجادة ، وفضلا عن ذلك فان الكثير من الأفلام السينمائية – فى تصويرها للعالم الطبيعى – تهدف الى ان تجعلنا نهرب منه . ويورد بنتلى صورة من اعلان علق على أحد الأفلام يقول :

« اخرج من سجن الحياة اليومية واهرب الى عالم جديد ساحر » .

ويضيف بنتلى ان هذه الطبيعية ليست من نوع طبيعية زولا بطبيعة الحال وانما هى طبيعية خاصة بالسينما وحدها ، ولكن هناك جانبا آخر فى المسرح الحديث أخطر من ذلك فى رأى بنتلى ، وهو اتجاه النقاد الى تقسيم الدراما الحديثة الى تيارين : تيار واقعى وتيار غير واقعى وهما مايسميهما بنتلى بالثوب الحديث وثوب الخيال .. وهو يعرض لهذين التيارين فى نطاق المأساة فهى الفن المسرحى الخالد الذى أثار أهم مشكلة فى المسرح الحديث .. مشكلة المحافظة على الجلال التراجيدى فى حضارة مادية ..

● التراجيديا فى ثوب حديث :

يعرض بنتلى فى هذا الفصل لما كان من أمر التراجيديا فى عصرنا الحديث .. وكيف استطاعت – اذ لم تستطع – أن تحافظ على بقائها – فى حضارة القرنين التاسع عشر والعشرين .. ويواجهنا بسؤال جرىء .. أمن الممكن أن تنشأ تراجيديا ذات جلال وسمو – بالمعنى القديم – فى حضارة بورجوازية الجوهر والشكل ؟ يقول بنتلى : ان كثيرا من النقاد يعتقدون أن التراجيديا الحق قد اختفت فى العصر الحديث باختفاء المجتمع الارستقراطى ، وان المجتمعات الديمقراطية ومجتمعات الطبقة الوسطى قاصرة فى احساسها التراجيدى ، فالتراجيديا كما يقول هذا الفريق من النقاد تصور بطولة الانسان وعدالة الآلهة .. أما فى عصر الواقعية فلا يمكن ان تحلق فى آفاق التراجيديا ..

ان الواقعية تصور الانسان اما على أنه ضحية لعالم يناصبه العداء أو متمرد على شريعة السماء . والواقعية طبقا لهذا المفهوم ضد التراجيديا على خط مستقيم .

وردا على هذا الزعم ، يتساءل بنتلى : كيف تسنى للتراجيديا فى العصر الحديث ان توفق بين مطالب الواقعية والمفهوم التقليدى للمأساة ؟.

تبدأ القصة عندما حاول بعض الكتاب فى أوائل القرن الثانى عشر أن يخلقوا نوعا من المأساة يقف فى منتصف الطريق

بين التراجيديا القديمة والكوميديا ، وهـــو النوع المسمى « بالتراجيديا البورجوازية » عندما كانت المسرحية تميل الى المأساة و « الكوميديا الدامعة » عندما كانت تميل الى الملهاة .

وقد نشأ هذا النوع بين أحضان الطبقة الوسطى الصاعدة آن ذاك وهى طبقة لا تملك قدرة الارستقراطية على التـــذوق الفنى أو انطلاق الطبقات الشعبية وتحرر مشاعرها ، طبقـــة يجعلها تفاؤلها واحساسها بالراحة والاطمئنان ضد أى احساس تراجيدى . ويقول بيتلى :

ان من أهم ما اكتشفته هذه المدرسة اكتشاف نوع جديد من المأساة . مأساة الحياة الحديثة ! فكان الناقد الالمانى لسنج أول من اكتشف أن الفرد فى العالم الحديث أصبح ضحيـــة للمجتمع والحضارة الحديثة ، أما شيللر فقد ربط أزمة الفرد بازمة المجتمع على اساس من عداء الطبقات بعضها لبعض .

اما الجيل الذى اتى بعد لســـــنج وشيللر فقد اخذ على عاتقه أن يصبغ هذا النوع الجديد بالصبغة التراجيدية الحق . وقد تزعم أربعة من المسرحيين الالمان الكبار هم رينشارد فاجنـــر وجورج بوشنر وفردريش هيبل وأوتو لودفيج هذا الاتجاه الجديد، وكان لكل منهم نظريته الخاصة فى هذا الشأن :

فلودفيج مثلا يقول : ان التراجيديا الحديثة لا بد أن تكون : « نوعا من الشعر لا ينبع من التفاصيل الواقعية الجزئية وانما من جماع الحياة اليومية ككل على تعقيدها وتباين ظروفها » .

أما هيبل Hebbel وهو الدعامة الأولى لهذه المدرسة فكان يعتقد أن اللغة هى أساس كل الفنون الكلامية بما فيهـــا من الدراما كما كان يعتقد ، وهو فى ذلك متأثر بالفيلسوف هيجل ، أن فترات ظهور التراجيديا العظيمة كانت تتفـــق مع فترات الانتقال من فترة تاريخية الى فترة أخرى . وهو يعتقد أن تاريخ الغرب قد مر بفترتين من فترات الانتقال هذه : أولاهما كـــان الانتقال فى العالم القديم من البساطة الى التأمل .. أى مـــن الايمان بالآلهة الى الايمان بالاقدار ، والأخرى هى فترة الانتقـــال من العصور الوسطى الى عصر النهضة . ويضيف بنتلى أن الفترة الثالثة هى فترة الانتقال الحضارية التى حدثت فى القـــرن التاسع عشر .

ويقودنا الحديث الى ما ظهر فى هذه الفترة من تراجيديات وأهمها بالطبع تلك التى كتبها ابسن . ولا شك أن ابسن قـــد قام بدور هام فى الشكل الجديد الذى انتهت اليه التراجيديا فى العصر الحديث ، وهو الذى أسميناه « بالتراجيـــــــديا البورجوازية » فماذا كان موقف ابسن من التراجيـــــديا البورجوازية ؟

يقول بنتلى : انه اذا كان المسرح الاليزابيثى قد عبر عـــن تقاليد وتفكير العصور الوسطى وعن الفرد فى عصر النهضة ، واذا كانت التراجيديا فى فترة الانتقال الحديثة عبرت عن الصراع بين الروح الصناعية الجماعية وبين روح الفرد كفرد ـ فان ابسن وقع فى أزمة « اختيار » كان لا بد أن يواجهها . وكانت أزمة الاختيار هذه تتلخص فيما يلى :

« الى اى جانب ينحاز ابسن وهـــو الواقف بين قطبى الصراع ؟ » لم تمثل هذه الازمة أية مشكلة للجيل الذى سبق ابسن مباشرة ، فنحن نجد أن جمـــاعة المستقبليين الايطاليين قد اخذوا جانب الروح الجماعية ضد روح الفرد وقالوا . اننا يجب ان نضحى بالفرد فى سبيل الجماعة كما رأينا كاتبا مثل ارنست توللر يتساءل فى احدى مسرحياته : « أيهما نعضد : الجماعة أم الفرد ؟ » .

أما ابسن فقد حاول أن يعبر عن هذا الصراع فى ثلاثة من الاشكال المسرحية التى كتب فيها وهى القصيدة الدرامية على نمط « فاوست » ، والمسرحية الواقعية على النمط الفرنسى ، والمسرحية الرمزية التى تطور بها على النمط الفرنسى ، وكلهـــا تراجيديات تعبر تعبيرا صادقا عن الروح الحديثـــة ، ويمكن اعتبارها بحق « التراجيديا فى ثوب حديث » .

واذا كان ابسن ابن القرن التاسع عشر فان سترندبرج ابن القرن التاسع عشر أيضـــا وابن الطبيعة على وجه الخصوص ، ولكن المسرح الطبيعى عند سترندبرج كان يختلف اختلافا بينا عن طبيعية زولا ، فبرغم ان سترندبرج قد حذا حذو الطبيعيين ـ فى مس جوليا خاصة ـ فى الاخذ بعوامل البيئة والوراثة التى تجتمع لتخلق التراجيديا ـ كان يريد أن يتعدى هذه الحـــدود الى خلق تراجيديا يستعيد بها الجلال والسمو اللذين ميـــزا التراجيديا القـــديمة . ولقد حاول بذلك ان يرد على الدعوى القائلة بان عصر الطبقة الوسطى غير قادر على انجاب التراجيديا : ففى « مس جوليا » يصور ستريندبرج امرأة نصف مسترجلة تكره الرجال وقد اكتسبت هذه الصفات نتيجة لوضع المرأة فى المجتمع الحديث وهى كما يقـــول ستريندبرج فى مقدمتـــــه للمسرحية :

« شخصية تراجيدية من الدرجة الأولى ، فهى تقدم لنـــا صراعا مستميتا ضد الطبيعة كما ينبع الجانب المأسوى من هذه الشخصية أيضا فى أنها شخصية رومانسية التراث قد شوهت أفكارها الطبيعة السائدة التى لا تهدف الى شىء سوى السعادة، والسعادة تتطلب بشرا أقوياء أصحاء على الدوام ، فعصر السعادة من شأنه أن يحطم كل من بقوا على قيد الحياة من أبناء العصر الذى سبقه » ، وبهذا يقترب ستريندبرج كثيرا من عقيـــــدة « نيتشه » القائلة بان « السعادة تتطلب بشرا أقوياء أصحاء » ولهذا فان عصر السعادة يجلب منذ البداية صراعا تراجيديا فى جوهره .

وينتقل بنتلى بعد ذلك الى الحديث عما انجزه « اونيل » فى مجال التراجيديا فى ثوبها الحديث ويقول : انالتراجيديا البورجوازية لم يكن ممكنا ان تصل الى قمة أبعد من ابسن ، ولكنها أثمرت بعد ذلك بطرق مختلفة عند كثير من الكتاب ومن اهمهم شيخ المسرح الامريكى « يوجين اونيل » .

ويعتقد بعض النقاد ومنهم الامريكى جوزيف وودكرتسن ان أونيل قد اقترب اكثر من ابسن من اعادة خلق التراجيديا ذات الجلال القديم . ويقول كرتسن ان أونيل كاتب تراجيدى بطريقة حديثة كان لا بد أن يراعى افكار جمهوره ومزاجه كأى مسرحى عظيم « ولذلك كان لا بد أن يعكس الأفكار الحديثة التى تعتمد اعتماد كليا على علم النفس » .

ويضيف بنتلى الى هذا الرأى ان اونيل حاول ان يخلق تراجيديا عظيمة من موضوع واحد وهـــو الصراع بين الدين والمادية .. ولذلك نجده ـ وخاصة فى الفترة الأخيرة من حياته ـ لا يعنى بمادة الحياة والمجتمع أو التاريخ وانما يركز كل اهتمامه على حقيقة الانسان المجردة وحقيقة الله المجردة . ولكن اهم ما يميز أونيـل عن ابسن وستريندبرج انه كان يعرض صراعا خارجيا قوامه الصراع البسيط الساذج بين الافكار دون وجود التوتر الداخلى فى الحدث والشخصيات . وكان الاتجاه الخفى وراء مسرحياته هو محاولته التخلص من عالم الطبقة الوسطى لا عن طريق معرفة أسرار هذا العالم وانما بتجاهـــل وجوده نهائيـــا .

وهكذا كانت نهاية التراجيـــديا البورجوازية . ولم يكن تاريخها فصلا من تاريخ الطبقة الوسطى وانما كانت دليلا على التغيرات التى طرأت على الفن المسرحى كشكل من اشكال الفن كان قادرا ـ على الاقل عند ابسن ـ على أن يكشف أمامنا عن حقيقة فترة تاريخية وبذلك اكتسب الخلود .

عرض : سمير سرحان



- احمد عباس صالح
- رمسيس يونان
- فؤاد دوارة
- محفوظ عبد الرحمن
- عامر بحيرى



لم يستقر النقد بعد على تسمية الاتجاه الجديد الذى يسود الادب الآن ، ففيما عدا التسميات المعروفة للمذاهب الادبية ، الكلاسيكية ، الرومانسية والواقعية ، ظهرت مدارس جديدة لم توفق فى فرض تسميتها على الانتاج الادبى الشائع ، فالواقعية الجديدة ، والكلاسيكية الجديدة ، فضلا عن الرمزية والسريالية والتأثرية ، كلها مذاهب لا تفسر الانقلاب الفنى الذى أحدثته روايات كفكا ومسرحيات بيرا نديللو ، والذى شاهد بعد ذلك عدة تطورات فى أسلوب الادب وطريقته سواء كان أدبا مسرحيا أو روائيا كانت كل قفزة منها لا تكاد تكون وحدها مذهبا خاصا ، انما هى اتجاه ربما لا يشترك فيه الا قلة قليلة ، لا يلبث بريقها أن يخمد ، ويتحول عنها الادب الى أسلوب آخر . ويبدو أن العصر الحديث كان يجرى تجاربه بحثا عن أسلوبه الخاص ومذهبه الخاص فى التعبير .

وحتى الان ليس فى الامكان جمع خيوط هذا التحول الجامح الذى لا يكاد يستقر على شىء لنتبين سماته الاساسية . ولنطلق عليه ما نشاء من الاسماء .

ولكن هناك نغمة تتردد فى أسلوب العصر الحديث ، هى المغامرات الفكرية ، هى كمون فكرة ما وراء نسيج الاعمال الادبية ، لا يلوح بها الكاتب تلويحا مباشرا ، ولا يعبر عنها فى وضوح ، انما من خلال تفاصيل أشبه بان تكون واقعية ، أى ممكنه الحدوث ، وكانه يترك لقارئه أن يستخلص الفكرة من هذه التفاصيل ، وفيها كثير من الاشارات المضللة ، كأنها رموز وضعت فى مدفن لكنز أثرى يتعب الباحث فى حلها ثم يكتشف أنها لا تؤدى الى الكنز .

وهذه الطريقة الغريبة التى تتسم بالقلق والمومئة دائما الى قرب اكتشاف « نبوءة » هى التى تمنح الاعمال الادبية الحديثة سحرها ، ولسنا ندرى سمة العصر كله ، سمة تفكيره ، وحالته النفسية ، حيث توافرت لدى الانسان أساليب عدة للمعرفة ، ثم فتحت امامه آفاق جديدة لم تكشف عن سرها بعد .

على كل حال هناك محاولة دائبة للتفسير وفك الرموز وفض السر ، والرموز التى يمسك بها العصر الحديث ليحلها ، رموز موضوعية ، هى ذاتها أشياء حقيقية ، لانها بنت التجربة العملية وثمرة النشاط العلمى وتعتبر هى الحقائق غير المختلف عليها فى العصر الحديث . الا انها كحقيقة تؤدى دور المفاتيح فى المفاهيم الكبيرة وعلى الأخص مشكلة الانسان بازاء العالم الخارجى الصامت .

وهذه المحاولة القلقة للمعرفة والاكتشاف ، هى نفسها - فيما يبدو - التى تهيمن على الفكر الانسانى ، وهى التى خلقت موقفا ما للادب الحديث . ولعلها هى صانعة « التكنيك » الفنى الذى يبدو على نحو ما انه أصبح أكثر شيوعا ، ويوشك أن يتم خيوط المذهب الجديد الذى لم تستكمل ملامحه تماما .

ولا شك أن هذه نظرة عامة ربما لا تصمد للتحليل الدقيق اذا دخلنا فى التفاصيل وقدمنا النماذج ، ولكنها تبدو فى اغلب الانتاج الشائع الان ، ففى أعمال هيمنجواى الاخيرة - العجوز والبحر مثلا - نجد الواقع يتحول هو ذاته الى رمز لمعنى كبير ، وفى رواية باسترناك التى أثارت ضجة كبيرة لم تزل ذيولها باقية ، نجد الطريقة نفسها ، وكذلك فى قصة اليوغسلافى ايفو أندريتش « جسر على نهر درينا » وهذه روايات لكل منها خصائص تتميز بها عن الاخرى ، الا انها تتفق فى أنها تستغل الحوادث العادية لترمز الى فكرة عامة يلوح بها الكاتب ، وتكتشف بصعوبة ، لان الطريق ، الى تحديدها تفضى اليه خيوط كثيرة متشابكة ، ولذلك تدرك الفكرة وهى مغلفة بضباب يشبه ضباب « النبوءة » فى الاساطير القديمة .

وفى أدبنا الحديث نشهد محاولات من هذا الطراز بدأها يحيى حقى فى بعض قصصه القصيرة - مرآة بغير زجاج مثلا - وفى قصته الطويلة « صح النوم » وهو نفسه أصبح أسيرا لهذا الاسلوب حتى فى مقالاته .

ونجد أيضا مثالا لذلك فى قصة نجيب محفوظ « أولاد حارتنا » وفى قصته الاخيرة « اللص والكلاب » .

وفى المسرح نجد ان برتولت بريخت وجان أوينسكو ، وبعض شبان مدرسة الساخطين والانتاج المسرحى الحديث بصفة

عامة ، تنعكس عليه نظرة العصر وربما بصورة أكثر وضوحا لطبيعة الفن المسرحى الذى يغلب عليها التركيز والتجريد .

المهم فى هذا كله ان لدى الكاتب فكرة يريد أن « يوحى » بها للقارىء ، دون أن يكون طريقه الى ذلك الحديث المباشر . أو مناطحة فكرتين تظلان فى صراع طوال الرواية أو المسرحية الى أن تنتصر احداهما على الاخرى .

والمسرح الحديث بوجه خاص لا يلجأ لطريقة صراع الافكار . ولا يوضح غايته عن طريق المناقشة الدائرة بين أطراف متنازعين، بل انه يقدم موقفا ما أو أزمة ما ، يتصرف فيها الاشخاص ــ وهم غالبا شخصيات تجريدية ترمز الى الانسان بوجه عام تصرف الانسان المجرد الواقع فى أزمه لها أيضا صفة التجريد ، فالشخصية هنا لا تمثل فكرة مطلقة أو غير مطلقة ، بل تمثل الانسان فى موقف من المواقف .

ولا أحب أن استطرد وراء سمات الاتجاه الغالب فى الادب الان ، لاننا سنجد عدة نماذج لهذا الاتجاه فى كتاب الاستاذ فتحى رضوان « اله رغم أنفه » .

فهذا الكتاب يضم خمس مسرحيات منفصل واحد : اله رغم أنفه ، ليته مات ، الميت الساخر ، المحلل ، الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام .

ولن تجد فى هذه المسرحيات فكرة مطلقة بل تجد موقفا انسانيا ، ولن تجد شخصيات بالمعنى التقليدى الذى كانت ترسم فيه شخصيات المسرحيات ، بل تجد انسانا ما ، ليس له سمات مميزة ، بل مجرد انسان . وتجد أيضا تلك الروح القلقة المغلفة بالضباب التى تستغرق فى تفاصيل « الموقف » وكأنها لا تقصد الى الفكرة الاصلية التى يرمى اليها الكاتب .

فالكاتب هنا صاحب قضية ، وله وجهة نظر ، يقدمها لقارئه من خلال تناقضات « الموقف » وكأنها اكتشاف عثر عليه الكاتب والقارىء معا بالجهد والمشقة والتفكير المتأمل .

ولعل خير مثال على ذلك مسرحية « الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام » فهذه المسرحية تهيىء من الوهلة الاولى جوا مشحونا بالارهاصات التى لم تزل فى ضمير الغيب ، فنحن « فى ساعة فى الليل قبيل منتصفه ، وفى محطة سكة حديدية فى قرية صغيرة » والمحطة قديمة متهدمة ، والهواء بارد يعبث بذبالة فانوس أحمر صغير فى يد عامل اشارة عجوز جالس جلسة غريبة « مقعيا الى جانب فانوسه » و « لايبدو من وجه هذا الحارس الا أقل القليل ، فقد رفع معطفه الاصفر القديم فغطى كل عنقه ،وأسفل وجهه . كما غطى الجزء الاعلى من وجهه طاقية من الصوف الاصفر » .

ثم مقعد خشبى قديم من تلك المقاعد التى توضع فى المحطات ، ينيره مصباح يضاء « بالبترول » .. ثم شجرة عالية نوعا يبدو انها قديمة قدم المحطة وعلى هذا المقعد جلس الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام .

لوحة يلفها الغموض ولكنها مشحونة بالاسرار التى نزعم أنها ستعرى نفسها بعد وقت ما . ونعلم أن الجلاد قد صحب المحكوم عليه لينفذ فيه الحكم فى عاصمة أحد الاقاليم ، وأنهما ينتظران القطار فى هذه المحطة بعد رحلة طويلة فى أكثر من قطار ، ولكن القطار المنتظر لا يعلم له أحد موعدا حتى خفير المحطة ، بل ولا ناظر المحطة الذى سيأتى بعد قليل ، الا أن الجميع متيقنون انه سيأتى .

وبين الجلاد والمحكوم عليه علاقة ما ، فهمـا مربوطان معا بسلسلة من الحديد ، أما المحكوم عليه فهادىء ساخر وكأنه لا يبالى فى حين أن الجلاد الذى يبدو أن عينيه تلمعان من بعيد لمعانا مخيفا ، ويبدو اذا اقتربت منه على شىء من الطيبة والبساطة ، كان اكثر قلقا واكتراثا من المحكوم عليه .

وتمضى المسرحية فى هذا الجو الغامض حتى يفضى الجلاد بأزمته الى المحكوم عليه شيئا فشيئا . فعندما يقول المحكوم عليه فى لامبالاته القاتلة :

ستضعنى فى الحبل .. تلك .. وكل شىء ينتهى .

يقول الجلاد فى هياج : ما الذى سينتهى .. ؟ الكلام الذى قلتــه لى .. الافكار التى لا أدرى كيف نبتت .. أفكـار (يضحك فى سخرية ومرارة) من كان يصدق أيضا أننى أفكر .. أفكر .. لم يبق الا هذا . كنت كهذا الحيوان الذى يسمونه خفيرا .. أشنق الناس وأذهب الى بيتى آكل وأنام ، وألد الاولاد بنين وبنات . عددا لا أذكره ! ولكن لم يكن بين كل الذين شنقتهم واحد مثلك .. كان منهم شجعان لا يخافون الموت ولكنهم جميعا كانوا كالبهائم مثلى .. أما أنت فمن اللحظة الاولى رأيت منك شيئا غريبا .. هذا الهدوء ، بل هذا السرور .. ثم كلاما بسيطا .. ولكنه لا يبقى شيئا فى مكانه .. أنت مجرم .. لقد أحسنت الدولة لانها ستشنقك .. »

ولكن ما هذه الافكار التى نفثها المحكوم عليه كالسم فى بدن الجلاد ..

الواقع أن الذى أثار الجلاد هو هــذا الموقف اللا مبالى والاستسلام المثير الذى يوحى بأن عملية الشنق ــ وان كان مؤكدا أنها ستتم ــ لن تقضى على اللامبالاة .

والجلاد يتهم المحكوم عليه بأنه لو عاش لافسد حياة الناس وخرب فيها ، وأشاع الشقاء والاضطراب . ولكن المحكوم عليه يعطينا صورة لحياته قبل الاتهام وصدور الحكم الرهيب :

« أنا لا أشقى أحدا ، لقد كنت سعيدا بحياتى ، فأخذتمونى وحاكمتمونى ، ثم قررتم شنقى ، وأنا ساكت صابر . وفجأةوجدتك تتهمنى بأنى أفسدت حياتك ، وتريد أن تشنقنى لحسابك الخاص وأنا لا اعتراض لى أيضا .. ومع ذلك لا أستطيع أن أرضيك ، ولا أرضى دولتك فماذا أفعل ؟ »

بهذه السلبية المثيرة زلزل المحكوم عليه كيان الجلاد ..والجلاد مســوق بأمر الدولة الى ان ينفذ الحكم فى زميله المسلسل الى يده ..

وفجأة تقع الحادثة التى طالما تمناها الخفير : ففى القـرية الساكنة الهادئة لعشرات السنين كان الخفير ينشد أى تغيير .. أية حركة ، وكان يعتقد أن وقوع حادثة سيرفع من شانه ويمنحه علاوة .. كان القطار مقبلا كعادته ولامر ما سقطت احدى عرباته واشتعلت النار فى عربة أخرى ، وجاء الناس يبحثون عن سلسلة حديدية يرفعون بها العربة الساقطة ، وهرعوا نحـو المحطـة يستنجدون ، فوجدوا السلسلة فى يد المحكوم عليه . لم يفكر أحد فى وظيفة السلسلة بالنسبة للدولة التى قيدت المحكوم عليه بل فى حاجتهم اليها ، ولم يجد الجلاد بدا من أن يخرج من جيبه مفتاحا يفض به قفلها ويسلمها للناس ، بل ويدفع المحكوم عليه الى أن يذهب ليشترك فى انقاذ القطار ، ويتردد المحكوم عليه ، ثم يعلن أنه قد يهرب ، ولكن الجلاد لا يهتم بهذا بل يأمره بأن يذهب لانقاذ القطار .

ويذهب المحكوم عليه ، أما الجلاد الذى أضناه التفكير فيمـا فعل فلا يستطيع مبارحة المكان للاشتراك فى عملية الانقــاذ لقد قرر أن يتخلص من حياته بعد أن نغصها عليه المحكوم عليه ، وهكذا يشنق نفسه على الشجرة العالية القديمة على مرأى من غلام صغير هو ابن الخفير الذى بدا أنه يتسلى بمرأى الجــلاد وهو يشنق نفسه .. ويصفق الغلام فرحا وهو يرى الجثــة تتراقص فى الهواء ثم يقول للجلاد المشنوق : « الا تريد أنتنزل الآن ؟ هل أنت سعيد ؟ هل انت سعيد »

ثم يسدل الستار ..

ولاتجد فى هذه المسرحية مناقشة فكرية من أى نوع ، فنحن لا نعرف ما الافعال والافكار التى حوكم من أجلها المحكوم عليه ، ولا الاقوال التى أثرت فى نفس الجلاد وكشفتله عن تفاهةحياته حتى دفعته الى الانتحار ؟ ونتعب كثيرا عندما نحاول البحث عن أهداف المحكوم عليه حتى نتبين لماذا أضجر الدولة كل هــذا الضجر ودفعها الى شنقه ؟ ولكننا نقرأ عبارة عارضــة فى حديثه « انا مشغول فقط براحة الآخرين » فل هذا ما عاقبته الدولة من أجله ؟

وأيا كانت تهمته فالقارىء يشعر أحيانا انه الجلاد الحقيقى ، فعندما رأت زوجة الخفير السلاسـل فى يده انزعجت وراحت

تساله ياسيدى انت .. انت .. فيقول المحكوم عليه : نعم انا .. الاعدام !

وتقول الزوجة مدهوشة : لقد كنت تتكلم معنا كأن السلاسل فى يد غيرك .

ولعل هذا هو ما أكدته نهاية المسرحية حيث كانت جثة الجلاد ترقص فى الهواء !

وانفعال القارىء بهذا النوع من المسرحيات انفعال وجدانى ، وكأنها رؤيا مصنوعة بنسيج عالم اللا وعى الذى يؤثر تأثيرا غامضا لكنه يدرك بالحدس ومناطق التنوير التى تنبع من الداخل ، فعندما ينتهى القارىء من المسرحية يشعر بشىء من الارتياح المرور . أن مصير المحكوم عليه لم يزل غامضا حتى بعد أن ينقذ القطار ، ولكن الدولة مازالت باقية ، والجلاد يقول للناس بعد أن حرر المحكوم عليه : « حذار أن يفلت منكم . ستأتى به الدولة من آخر الدنيا »

لقد واجه المحكوم عليه حكم الموت بعدم أكتراث ، ولم يتخل عنه المرح لحظة واحدة ، بل لعله كان مسرورا بلعبة الموت هذه ، أما الجلاد فقد صحا عقله فجأة ، ولم ير فى الموت جانبه الفكه ، ولذلك انطلق يقول فى شبه هيستريا .

« ضاعت حياتى ! دخل فيها هذا الشىء الذى يسمونه أفكار . فعقدت معناها . لماذا نولد ما دمنا سنموت ؟ لماذا نبنى مادام كل شىء يهدم ويزول ؟ لماذا اعيش ببضعة قروش . ويعيش غيرى بملايين ؟ من المسئول عن هذا الغلط . القدر أم نحن ؟ فاذا كنا نحن ، فلماذا لا يمحقنا الله ويأتى بغيرنا ؟ أما اذا كان القدر هو المسئول فمن الذى سيحاسبه ؟ ومن الذى سيصلح العالم غير الله . »

وفى هذه المسرحيات تتوالد الافكار من مشكلات السياسة الى مشكلات الوجود ذاته ، بل تختلط بعضها بالبعض الاخر .

وفى مسرحية الجلاد والمحكوم عليه نجد مشكلة الوجود ومشكلة الحكم متداخلتين معا حتى يصعب التفريق بينهما . على أنها لأمر ما لاتتسم بما يتسم به التفكير الشرقى وهو القدرية والتسليم ومواجهة القضاء الغاشم بعدم اكتراث حكيم ، دون أن تفقد متعتها بالحياة حتى فى أضيق الحدود للحياة . وقد تحول الاستسلام والسلبية المتعمدة بازاء الدولة الباطشة الى سلاح سياسى ، كما تحول بالنسبة لمشكلة المصير الى موقف فلسفى .

ولعل هذه المسرحية هى أحكم مسرحيات الكتاب صنعة وأقربها الى روح التجريد التى تسيطر على أعمال الاستاذ فتحى رضوان.

وفى الكتاب مسرحية أخرى تستدعى النظر هى مسرحية « اله رغم انفه » ، وفيها نجد أن مشكلة الحكم هى المشكلة الرئيسية ، وفى وضوح يوشك أن يقرب المسرحية الى مسرحيات الافكار . ولكنها تتميز عن مسرحيات الافكار ، بانها ليست صراعا بين أفكار ، بل تشتمل على « موقف » يتطور حتى يبلغ مداه عندما يصبح رئيس الوزراء الاله وهو يحطم تماثيله : « سأبقى انسانا .. هل سمعتم ؟ سأبقى انسانا .. هل فهمتم .؟ سأبقى انسانا على الرغم منكم .. »

والمسرحية تروى قصة سياسى جاهد ودخل السجون لانه كان يدعو لبرنامج شعبى يحمى الفقراء والضعفاء ويزيل متاعب الكثرة المتعبة . وتمكن هذا السياسى من أن يصل الى كرسى الوزارة وأن يباشر تنفيذ برنامجه . وبدلا من أن يحاربه معارضوه وجها لوجه ظهرت شائعة تقول : ان الكتب المقدسة فى المعبد الكبير تقول بأن الله سيحل فى انسان عما قريب ، ثم تتطور الاشاعة لترشح رئيس الوزراء ، ويبدأ المعبد فى صنع تماثيل للرئيس الاله تمهيدا لظهور عملية الحلول الالهية .

وتنتقل الشائعة فى كل مكان ، ويقوم رجال الدين بدورهم فى قداسة وكهنوتية ، ولكن الزعيم السياسى المخلص يواجه هذه المؤامرة بصرامة فيسعى الى المعبد ويحطم التماثيل التى صنعت على صورته لتكون أصناما يعبد الاله الجديد خلالها . ولا يمنعه رهبان المعبد وكهانه ، بل يسجدون أمامه ، وكلما تصرف تصرفا قيل له فى تكبير : هذه علامة وردت فى الكتب المقدسة عندما يوشك الاله أن يحل .

ويناضل الزعيم بكل ما يملك من قوة حتى لايتحول الها . فعندما يصبح الها سيعزل عن العمل السياسى على حين أن الكهنة وكل من له مصلحة سيكونون أصحاب الحق فى اعلان كلمة الاله .

ويدرك السياسى هذا الهدف فيقول : « اذن سأرى الناس كل يوم وهم يمسخون كلامى ويخفون أشياء منه ، ويرتزقون ببعضه، ويتخذون البعض الاخر سلاحا لقتل الخصوم ، أو وسيلة لمكافأة الانصار وتصعيد الاعوان .. » « اننى سأصبح تمثالا من هذه التماثيل »

وهكذا يمضى الرهبان فى أسلوبهم الكهنوتى بمحاصرته من جميع الجهات باسم التقوى والدين فيصرخ فيهم قائلا : « ماذا فعلتم بآلهتكم ومعابدكم وبخوركم وتراتيلكم ، وثيابكم الفضفاضة ، وهذه الاصنام التى تنفقون عليها الالوف .. الالوف المنتزعة من أفواه الفقراء والجياع والمرضى ؟ لا تظنوا أنى اخافكم أو هذه الاجفان المسدلة على عيون تبدو مغمضة وهى لا تكف عن البحث عن مواطن الضعف فى الناس لتستغلها ، وتجنى منها المال والنفوذ .. ان فى هذه الصوامع من الرغد والنعيم أكثر مما فى قصور الاغنياء ! »

ولكن المؤامرة أوسع مما يتخيل رئيس الوزراء ، لقد رتبت بأحكام من أقرب الناس اليه سكرتيره ومدير مكتبه .. وجموع الشعب التى قامت رهبة للدين بدورها فى اقناعهم بعزل رئيس الوزراء وجعله « تمثالا من هذه التماثيل »

ومن كل الابواب المؤدية الى المعبد وجد رئيس الوزراء أفواج الناس تأتى ساجدة ، مهللة ، مكبرة .. ومع ذلك فقد ظل يصيح بانه انسان .. ولكن أحدا لا يتحرك ، ولا يخلع اعتقاده ، لانه قيل : ان الاله عندما يحل فى انسان ، تظهر علامات ما ، منها هذا التمسك بالانسانية . !

وهكذا يبدو انه لا مفر أما السياسى برغم صراخه من النهاية المحتومة .. من تحوله الى اله .

والمسرحية تتفق مع المسرحية الاولى فى أنها مسرحية موقف وفى أنها تجريدية ، الاشخاص فيها رموز للانسان فى أوضاع مختلفة .. وفى أنها لا تسفر عن نفسها سفورا واضحا عن طريق المناقشة والجدل الفكرى ، بل عن طريق تطور الازمة نفسها وبلوغها القمة ، وفيها العبارات الموحية ذات الدلالة وذات الظلال .

وهى من نسيج المسرحية الاولى نفسه « الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام » الا أن الفكرة الكلية فيها تفصح عن نفسها بطريقة أقل شاعرية ، وأسلوب يقترب من الاسلوب المباشر .

على أنها لم تحاول أن تستفيد من التطورات النفسية التى تطرأ على البطل ، فموقفه منذ الوهلة الاولى لم يتغير انه يرفض الالوهية على طول الخط ، وهو يبدو كالفأر فى مصيدة لا يفعل الا أن يعدو داخل جدرانها فى هياج !

ويخيل لى أن فرصا كثيرة كانت أمام المؤلف لو أنه جعل اغراء الالوهية يستولى على رئيس الوزراء ولو للحظات . وكنا بذلك نلغى جانب المناقشات الذى طال أحيانا بما لايتفق مع طبيعة هذا العمل المسرحى الذى لا يتجادل فكريا بقدر ما يوحى ويومىء ، ولعلنا بذلك نعمق الازمة داخليا فى نفس رئيس الوزراء وننقلت من نطاق الازمة الخارجية التى ظلت هى محور المسرحية من بدايتها حتى النهاية ، وربما صار تغلغل الفكرة التى رمى اليها المؤلف أكثر عمقا فى نفوسنا منها الان .

على أن هذه المسرحية تكمل مسرحية الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام : ففى المسرحية الاخيرة نرتفع من مشكلة الحكم الى المشكلة الميتافيزيقية ، أو تتداخل المشكلتان فى لحظة من اللحظات ، أما فى هذه المسرحية فنحن نبدأ بالمشكلة الميتافيزيقية بموقف الانسان من الالوهية ، لندخل فى صميم مشكلة الحكم .

ولكن انفعال القارىء بمسرحية « اله رغم أنفه » مرتبط ارتباطا وثيقا بالتفكير والاكتشاف العقلى ، أكثر من ارتباطه بالحدس والكشف الصوفى الذى كان السمة الاساسية لمسرحية « الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام » .

ولا شك أن هاتين المسرحيتين ، تدخلان أدب المسرح من أوسع أبوابه ، وستثيران من الجدل والنقاش كلاما كثيرا ، ليس فيما

تريدان التعبير عنه فحسب ، بل فى صنعتهما الفنية التى تقتحم طريقا جديدا لا أدرى ما مدى استعدادنا له ، ونحن نحبو بعد فى مسرح يوشك أن يكون بلا تراث ؟

وبين هاتين المسرحيتين يضم الكتاب ثلاث مسرحيات أخرى : مسرحية « ليته مات » وهى مسرحية أخلاقية استعارت أسلوب المسرحيتين السابقتين لتروى مشكلة أخلاقية يتنازل فيها أبطال المسرحية تنازلات غير أخلاقية .

وفكرة المسرحية جيدة ، فهناك رجل يحتضر ، لم يرد أن يترك الدنيا دون أن يعترف بكل ما ارتكب من آثام حتى يتطهر من اعبائها فى اخراه ويفضى بما عنده للمحيطين به ، فتعلم زوجته بخياناته لها ، ويعلم المقربون اليه صورا كثيرة من هذه الآثام . ولكنهم يغفرون له هذه الاثام لانه سيموت ويأخذها معه ، ليترك لهم ثروته الطائلة .. ولكن المحتضر لا يموت ، بل يسمع كل شيء ويرى كل شيء وهو بين اليقظة والتوهان .. فيكتشف أن رصيده من الاثم نحو ذويه أقل من رصيدهم نحوه .

وفى مثل هذه المسرحيات ينبغى أن نبحث عن العناصر التقليدية للمسرح : ينبغى أن نبحث عن بناء الشخصيات ، ينبغى أن نبحث عن بناء المسرحية ، عن أطراف الصراع فيها ، عن كل عناصر الدراما .. ولكن المسرحية لم تحقق كل هذه العناصر ، بل كانت تمضى فى صورة أقرب الى مقتضيات التجريد مع تناقض موضوعها مع هذه المقتضيات .

وكذلك الامر بالنسبة لمسرحية « الميت الساخر » وهى لكاتب مجهول حاول أن يذيع اسمه عن طريق ادعاء الانتحار واستغلال هذا الانتحار فى القاء الضوء على مؤلفاته حتى ترى النور ،وبعد أن يفلح الكاتب فى ذلك ، يعود الى نفسه ، ويقرر مواجهة الحياة مباشرة ، ويواجه مسئولية التعبير بالكلمة دون حيل ودون أكاذيب .

ثم المسرحية الاخيرة ، مسرحية « المحلل » وهى أيضا مسرحية تعالج موقفا من هذه المواقف : فلدينا رجل قوى ثرى يتمتع بالنجاح الاجتماعى طلق امرأته طلقة ثالثة وأراد أن يعود اليها فلجأ الى انسان فاشل بائس ليقوم بدور المحلل ، الا أن هذا الانسان البائس رجل شريف ، وفشله كان نتيجة لشرفه وتمسكه بالقيم ، وقد أدى به الفشل الى نوع السلبية البائسة والخوف الدائم ، ولكن الزوجة تكشف فيه نواحيه الايجابية ، وتقرر أن تلغى دور الدمية الذى قامت به فى بيت زوجها الثرى القوى لتعيش مع المحلل حياة ايجابية يواجهان معا المستقبل بكل غموضه وكل متاعبه .

وتتفق هذه المسرحيات فى انها ذات أهداف اخلاقية ، وهى تكشف فى كل منها عن عيب من العيوب الانسانية ، وتفكر فيها بطريقة تقليدية ، ولذلك كان يجب أن نطالبها جميعا بالتزام تلك الاصول التقليدية . ولعل أبرز هذه الاصول هو بناء الشخصيات ، هو تقديم الشخصية الحية المتفردة والواقعية التى لا مفر منها حتى يتحقق عنصر الايهام والتصديق ولكنها على أية حال كتبت بروح ساخرة ، وكأنها تقدم مشاهد ذات مغزى لحياة الناس ، تقوم بأدوارها فرقة من العرائس الخشبية يحركها لاعب ساخر ، اتفق مع جمهوره على أنه سيلعب أمامهم لعبة العرائس .

وفى النهاية لعل كتاب الاستاذ فتحى رضوان فى مسرحيات الفصل الواحد ، أول عمل جدى فى هذا النوع من المسرحيات ، ففى علمى أن المسرح المصرى لم يألف بعد ، تأليف مسرحيات الفصل الواحد ، وأن كانت بعض هذه المسرحيات قد ظهرت على المسرح القومى ، فانها ظهرت على استحياء وفى قلة لاتتجاوز اصابع اليد الواحدة

ولست أدرى ماذا تكون نتيجة التجربة لو أن المسرحيات الاخلاقية التى تضمنها الكتاب .. ليته مات .. والميت الساخر .. والمحلل مثلت على المسرح ؟ فحوارها قد كتب باللغة الفصحى على أن ابطالها معاصرون يعيشون حياتنا ، ويتبادلون الاحاديث اليومية التى نتبادلها . انها تجربة لن يحكم عليها الا ظهورها على المسرح فعلا . .ولعلها تأتى بنجاح يثبت دعوى انصار الفصحى ، ولعلها تكشف عن أن الشخصية المسرحية لن تكون كاملة الا اذا كان حوارها الحقيقى هو الركيزة الاساسية فى الكشف عن جوانبها ، وتحديد سماتها .

أحمد عباس صالح

***



«١٤٤ صفحة من القطع المتوسط + ٦١ لوحة»

من الواضح اننا نعيش فى عصر ثورى ، وهذه الثورة تتجلى على المستوى الاجتماعى ـ فى ميادين السياسة والانتاج ونظم الحكم ـ كما تتجلى على المستوى الثقافى فى ميادين النظريات العلمية والفلسفة والادب والشعر والموسيقى والتصوير وسائر الفنون ..

على أننا لسنا ممن يذهبون الى الربط بين هذين المستويين ربطا آليا مباشرا ، بالرغم من تسليمنا بما قد يكون لاحدهما احيانا من تأثير عظيم فى مجرى الآخر ، ذلك اننا نعتقد أن التطور على المستوى الاول يرتبط أشد ما يرتبط بأوضاع اجتماعية فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ بمعناه الخاص ، فى حين يرتبط التطور على المستوى الآخر أشد ما يرتبط بأوضاع انسانية فى مرحلة معينة من مراحل التطور الثقافى بمعناه العام، فتوازن القوى بين الطبقات داخل دولة من الدول مثلا وعلاقاتها بالدول المجاورة لها يعتبر من العوامل الجوهرية التى تحدد سياستها ونظام حكمها ، لكنه من المحال أن نتصور أن يكون لتاريخ هذه الدولة فى ميدان الشعر مثلا أو لتاريخ جاراتها فى هذا الميدان مثل هذا التأثير .

والعكس بالعكس فيما يتعلق بالمستوى الثقافى ، فهل معنى ذلك انه ليست هناك أية صلة بين المستويين ؟

الواقع اننا نلاحظ نوعا من التوازى بينهما ، دون أن نستطيع القول مع ذلك بأن أحدهما يعكس صورة الآخر ، أو يخضع له . والصلة الجوهرية بينهما أن كليهما منبعه الانسان ، ولكن الانسان مخلوق معقد متعدد الحاجات والمواهب ، ومن هنا كان تعدد المستويات ، وانما يكون الارتباط على أوثقه عندما يتعلق الامر بالمظاهر المختلفة التى تنشأ على المستوى الواحد، كالسياسة والانتاج ونظم الحكم من ناحية ، أو الفلسفة والادب وسائر الفنون من الناحية الاخرى .

نخلص من هذا الى أنه على الرغم من اعتراضنا الاساسى على من يحاولون الربط بين الفن والمجتمع ربطا آليا ، أو اخضاع أحدهما للاخر ، فاننا نؤمن بوجود علاقة عضوية بين الانتاج الفنى وشتى مظاهر النشاط الثقافى الاخرى فى عصر معين . واننا لفى أشد الحاجة ، فى هذا الصدد ، الى مجلد فى الفن الحديث يتناوله من وجهة النظر هذه ، أى من حيث هو فرع من نشاط ثقافى أعم ، يشمل الكشوفات العلمية الحديثة التى كادت تقلب أسس معارفنا السابقة رأسا على عقب ، كما يشمل الفكر الفلسفى فى هذا العصر وسائر أنواع الانتاج الادبى

والفني ، فمن شأن هذه الدراسة ، فى رأينا ، أن تلقى ضوءا على المغزى الحقيقى لهذا الفن الحديث .

على أن الدكتور بسيونى لا يتناول هذا الفن من تلك الناحية، فالمؤلف ممن يميلون الى النظر الى الفن من وجهة النظر الجمالية البحتة ، فاذا تحدث عن الخبرة كان ما يعنيه هو الخبرة الجمالية ، واذا تحدث عن القيم كان ما يعنيه هو القيم الجمالية .

وفى الجزء الاول من المجلد الذى وضعه بقلمه نراه يعرف الرؤية الفنية بقوله :

« ان الرؤية الفنية استجابة انفعالية يتأثر فيها الرأى بالعلاقات الجمالية التى يتضمنها العمل الفنى » .

ولسنا ننكر أن هناك جانبا من الانتاج الفنى الحديث يمكن أن ينطبق عليه هذا التعريف ، وهو جانب يستند الى تقاليد ترجع الى عهد الاغريق ، بل ترجع الى عهد الامبراطورية الحديثة فى مصر القديمة ، ولكننا لا نعتقد أن هذا الجانب ، وهذه التقاليد ، تمثل الناحية الجوهرية فى الفن ، سواء الحديث منه أو القديم .

اما الناحية الجوهرية فى الفن ، فهى ـ كما سبق لنا القول ـ تلك التى تنبع من وجدان الانسان ، من حيث هو كائن فى الكون ، ومن حيث هو كائن فى عصر معين .

وفى الفصول التالية من المجلد ، يستعرض الدكتور بسيونى أو يترجم آراء ناقدين اثنين وعدد من الفنانين المعاصرين فى الفن الحديث ، ومن هؤلاء الفنانين بيكاسو الاسبانى وماتيس وجان هيليون الفرنسيان وهنرى مور الانجليزى .

أما الناقدان فاحدهما يدعى ديجينر وهو انجليزى ، والآخر يدعى جروسر وهو أمريكى ، والاول يتناول الفن الحديث من حيث تسلسله التاريخى وانتقاله من مدرسة الى اخرى ، أما الآخر فيهتم بالصفات المشتركة فى الفن الحديث بعامة ، ويعنى على الاخص بما يسمى « الصورة المزدوجة » وتعدد المستويات ، أى الصورة المشحونة باكثر من معنى . وهذه ظاهرة نلاحظها كذلك فى الشعر الحديث ، ثم هى من قبل خاصة جوهرية من خواص الرموز الاسطورية منذ أقدم العصور ، ولكن جروسر لا يذكر شيئا عن هذه الرموز ، ولا عن امكان المقارنة بينها وبين الصور الشعرية أو الفنية الحديثة .

وأما عن آراء الفنانين أنفسهم ، فأهمها بلا جدال ما جاء فى حديث بيكاسو ثم فى حديث هنرى مور . وقد سبق أن نشرت « المجلة » ترجمة أخرى لحديث بيكاسو « عدد أغسطس ١٩٥٧ » كما نشرت حديثا آخر لهنرى مور يشبه الحديث الذى ترجمه الدكتور بسيونى فى كثير من معانيه .

ولنا ملاحظة عامة على الجزء المترجم من هذا المجلد ، وهى أنه لا يبلغ فى أحيان كثيرة مبلغا كافيا من الدقة والوضوح ، ولنذكر على سبيل المثال عبارة من حديث بيكاسو ترجمها الدكتور بسيونى بقوله :

« قد يكون من المفيد أن نحتفظ بتسجيل فوتوغرافى لما يحدث فى الصورة من تعديلات ، وليس لمراحل نمو الصورة نفسها . فبهذا يستطيع الانسان أن يكتشف الطريق الذى اتبعه المخ ليجعل من الحلم أمرا واقعا . غير أن هناك مفهوما غير سليم ، وهو الاعتقاد السائد بأن الصورة لا تتغير ، أى أن « الرؤية » الاولى تمكث فى أغلب الاحيان كما هى ، وذلك على الرغم من مظاهرها المتنوعة . انى كثيرا ما أتمعن فى الضوء والظل اللذين أضعهما فى احدى صورى ، وأحاول جاهدا أن أحطمهما ، وذلك بأن أقحم بينهما لونا يحدث تأثيرا مخالفا . انى الاحظ عندما يصور هذا العمل بالكاميرا ، أن اللون الذى سبق أن وضعته لاصحح به رؤيتى الاولى قد اختفى ، ومع ذلك أجد ارتباطا بين الصورة الفوتوغرافية ورؤيتى الاولى قبل أن يحدث التحول الذى أصررت عليه » .

أما ترجمة هذه العبارة كما نشرتها « المجلة » من نحو خمسة أعوام فكانت كما يلى :

« لعله أن يكون من الشائق جدا لو أمكن أن نحتفظ بصور فوتوغرافية ، لا لاطوار لوحة ، وانما لتناسخاتها ؟ فلربما كشفنا عندئذ عن الطريق الذى يسلكه الذهن فى صياغة الاحلام . على أن هنالك ما يدعو الى أشد العجب ، وهو أن نلاحظ أن الصورة لا تتغير فى جوهرها ، وأن « الرؤيا » الاولى بالرغم من تبدل المظهر ، تبقى كما هى أو تكاد ، فقد يحدث مثلا أن يستوقف نظرى لون قاتم الى جوار لون ناصع بعد رسمهما على لوحة ، فأبذل جهدى لفصلهما باقحام لون ثالث بينهما من شأنه أن يخلق شكلا آخر ، ولكننى ألاحظ لدى تصوير هذه اللوحة تصويرا فوتوغرافيا ، أن ما أضفته لتصحيح رؤياى الاولى قد اختفى ، وأن الصورة الفوتوغرافية تطابق فى نهاية الامر تلك الرؤيا الاولى قبل التعديل الذى تشبثت بادخاله عليها »

ومما نأخذه على الدكتور بسيونى أنه ترجم ـ سهوا دون ريب ـ كلمة The Pre-Raphaelites بعبارة « الفنانين الذين جاءوا قبل روفائيل » (ص ٧٧)، فى حين أن المقصود انما هم جماعة من الفنانين الانجليز ، عاشوا فى أواسط القرن التاسع عشر ، وكانوا يؤمنون بضرورة العودة الى الاصول الفنية التى كانت سائدة قبل عصر رافاييللو ، وقد اشتهر الناقد الانجليزى الكبير جون رسكين بتحمسه الشديد لدعوتهم .

ولا نستطيع أن نوافق الدكتور بسيونى كذلك على ترجمته كلمة Post-Impressionism بعبارة « التأثيرية البعدية » بدلا من « مابعد التأثرية » . وقد أخطأ المؤلف فى تهجية بعض اسماء الاعلام ، نتيجة لنطقها كما لو كانت أسماء انجليزية برغم كونها فرنسية أو ايطالية أو المانية ، ومن ذلك مثلا اسم المصور الايطالى المستقبلى بوتشيونى ـ وليس بوكشيونى ـ والمصور الفرنسى التكعيبى جوان جرى Gris ـ وليس جريس ـ ، والفنان السريالى مارسيل دوشان Duchamps ـ وليس دوشامب ـ ، ورائد النحت الحديث برانكوزى ـ وليس برانكوس ـ ، ثم الاديب الفرنسى الشهير بروست ـ وليس براوست ـ ..

فاذا تجاوزنا عن هذه الهفوات ، فلا شك أننا سنجد فى هذا المجلد الكثير من الافكار النيرة الثمينة ، وبخاصة فى أحاديث الفنانين عن تجاربهم .

رمسيس يونان

* * *

والفكرية وكأنهم أصدقاء قدماء ، لا يفصل بينهم وبينه حجاب .

لذلك لم يكن من المستغرب أن تتخذه باحثة جادة كالدكتورة نعمات أحمد فؤاد موضوعا لرسالتها الجامعية للحصول على درجة الماجستير وقد نوقشت فيها عام ١٩٥١ ، وهي تفسر اختيارها له في مقدمة الطبعة الاولى الصادرة عام ١٩٥٤ بقولها :

« وقد اخترت المازني لان أدبه أقرب الاداب الفصيحة الى الشعب ، فهو منه داني القطاف اذ لا تقعر في التعبير بطمس الفكرة ولا تفاصح بالالفاظ يفوت المعنى على منشده . بل أدب سهل جميل قوي تتجاوب حقائقه النفسية مع حقائق الوسط الذي نعيش فيه وكأنه مرآة صافية نرى وجوه أعمالنا وآمالنا فيها، وهو أمس بنفسي وأعز عندي من أدب البحتري وابن الرومي واضرابهما الذي ان احببناه فحبنا تقليدي لقناه قبل أن نحسه »

نحن اذن أمام دراسة جامعية منهجية تتميز كذلك بتعلق كاتبتها بموضوع بحثها وشغفها به ، والنسخة التي بين أيدينا من الكتاب هي الطبعة الثانية التي صدرت في العام الماضي بعد أن تطلبت من الباحثة « جهد المراجعة والتنقيح والاضافة ، بل الدراسة من جديد في بعض الفصول التي بدل مرور ست سنوات على ما فيها من مضامين ومفاهيم تبديلا تكاد تكون شيئا آخر .. »

والنقد المثالي لمثل هذه الدراسة يتطلب مراجعة كل كتابات المازني ، وكل ما كتب عنه على النحو الذي صنعته المؤلفة ، للاتفاق معها في آرائها او الاختلاف معها بالاستناد الى النصوص ، وهذا جهد لا أزعم انى نهضت به أو بجانب منه ، وما كان أحراني لو وجدت الوقت لذلك ان اقوم بمناقشة كل صغيرة وكبيرة في الكتاب المنقود ، وأدلي بوجهة نظري في كل مسألة من المسائل التي تعرض لها ، وحينئذ كنت سأجد نفسي قد الفت كتابا آخر عن المازني لا يقل عن حجم هذا الكتاب !

وما دام هذا الاسلوب المثالي في النقد قد فاتني ـ الان على الاقل ـ فلا مفر من ان نركز حديثنا على منهج الدراسة وعلى بعض النقاط الرئيسية في الكتاب .

لقد قسمت المؤلفة كتابها الى ثلاثة أقسام تحدثت في القسم الاول عن البيئة العامة والخاصة للمازني ، وفي القسم الثاني وهو اهم اجزاء الكتاب بلا ريب ـ عن ادب المازني وفي القسم الثالث عن المازني المتفنن .

ولم استطيع ان ادرك تماما ماتقصده الباحثة بهذا القسم الاخير الذي اسمته « المازني المتفنن » ، فقد تحدثت فيه عن سخريته وهي سمة هامة من سمات شخصيته وأدبه كان من الممكن بحثها في القسمين الاول والثاني ، كما خصصت فصلا في هذا القسم الاخير عن المازني والمرأة ، جمعت فيه كتاباته عن المرأة وآراءه في الحب والزواج ، وحاولت تحديد علاقاته بالمرأة ، وكلها مسائل تتصل اما ببيئته الخاصة ـ التي عالجتها في الفصل الثاني من القسم الاول ـ ويدخل فيها مقومات شخصيته ونشأته ونوع ثقافته ومخالطوه ، واما يتصل بارائه العامة وفلسفته الخاصة في الحياة، وهو موضوع تناولته الباحثة في أكثر من فصل من فصول كتابها .

ونفس الملاحظة تنطبق على الفصل الاخير من هذا القسم وهو « فنية المازني » فقد تحدثت فيه عن بعض عاداته ونوادره ، وجمعت جملة من أرائه في الفن والجمال ، خلصت منها الى عدة استنتاجات تتصل بادبه ، وهي مسائل لاتكفي على هذه الصورة لخصها بقسم خاص من الكتاب ، خاصة وان معظمها سبقت الاشارة اليه في ثنايا الحديث عن أدبه . وكان من الاجدى والاقرب الى المنهجية ، أن تحاول الباحثة في هذا القسم الاخير تحديد فلسفة المازني ومواقفه المختلفة من السياسة والمرأة والفن وغير ذلك من المسائل العامة التي تناولها في مؤلفاته ، بعد أن تفرغ تماما من بحث أدبه في القسم الثاني من الكتاب ، وأوضح ما في هذا الفصل الاخير ان الكاتبة تنفي عن المازني التشاؤم وتصفه بالميل الى التفاؤل ص ٣٠٠ وتلك مسألة اختلف فيها معها ، وان احتاج التدليل عليها الى بحث خاص ..

ونعود الى القسم الاول من الكتاب لنجد المؤلفة تتحدث في فصله الاول عن البيئة العامة « كيف كيفها النيل الى حد بعيد » وهو حديث عام عن النيل وأثره الخطير في حياة المصريين وشخصياتهم ودينهم ونظام الحكم لديهم منذ أقدم العصور ، وهو يصلح تمهيدا لدراسة أي أديب مصري آخر ، بل أي موضوع مصري آخر .

وينطبق ذلك الى حد بعيد كذلك على اجمال الكاتبة لمعالم تاريخ العصر الذي عاش فيه المازني مبتدئه بالحملة الفرنسية . والمفروض في أمثال هذه الدراسات المتخصصة الا نبرز من عوامل البيئة العامة الا ماكان له أثر واضح مباشر في حياة الاديب الذي ندرسه او في انتاجه الادبي .

ولم يخل هذا الجزء العام من أحكام سريعة أصدرتها الكاتبة تحتاج الى مراجعة ، أو الى مناقشة على أقل تقدير .. مثل قولها :

« وليس الحفاء المشاهد في القرية المصرية مظهرا للذل كما حسبه البعض ، ولكنه ظاهرة طبيعية للبيئة المصرية التي تساعد حرارتها على السير بغير نعال . ألسنا في المصايف نخلع هذه النعال مختارين ؟ » ص ٢٢

وقد لا يكون الحفاء مظهرا للذل كما تقول المؤلفة ، ولكنه من المؤكد مظهر للفقر .. اما خلع النعال في المصايف .. فتلك مسألة أخرى كما كان يقول تولستوي كلما حزبه أمر !!

وقريب من ذلك اعتبار المؤلفة بناء « المشربيات » الحاجبة في المنازل القديمة مظهرا عمليا للشك واليأس الذي سيطر على نفوس المصريين حينا من الدهر فجعلهم يحرصون على التخفي (ص ٢٦) مع أن الاقرب للمنطق أن يكون مظهرا لوضع المرأة في المجتمع ، والحرص على حجابها وحمايتها عن أعين الغرباء .. وتقول المؤلفة في نفس الصفحة مدللة على ظاهرة التخفي أيضا :

« والقرية المصرية تتجمع بيوتها وتتساند حتى ليسهل الوثب من سطح بيت الى آخر بينما القرية الغربية بيوتها متناثرة.. »

وبخيل الى أن مرد ذلك الى خصوبة أرض مصر والضن بها على البناء ، وحرص الاهالي على استغلال كل شبر منها في الزراعة ، وليس الامر انعكاسا « للخوف حتى اذا استنجد احدهم لبى الجمع » على حد تعبير المؤلفة « ص ٢٦ »

وما كان أغنانا عن الخوض في مثل هذه المناقشات الجانبية لو ركزت المؤلفة على موضوع بحثها ، وابتعدت عن سوق تلك الحقائق والاراء العامة التي لا ترتبط بالمازني وأدبه لا من قريب ولا من بعيد .

على أن الكاتبة تزداد بعد ذلك اقترابا من بؤرة موضوعها فترسم صورة سريعة طيبة للحياة السياسية والادبية في عصر المازني ، ثم تنتقل في الفصل الثاني الى الحديث عن بيئته الخاصة ومقومات شخصيته معتمدة في الاغلب على نصوص من كتاباته ، واذا كان لنا أن نلاحظ شيئا على هذا الجزء من الكتاب فهو أن الباحثة لم تستخرج من بعض النصوص كل دلالاتها النفسية الواضحة ، فحين تنقل عن المازني وصفه لمعركة خاضها في طفولته جاء فيه :

« .. فأهويت على أحدهما بيدي ورجلي بغير احتياط ، أو حذر ، وكانت تلك مزيتي في معاركنا الصبيانية ، فبينما كان غيري يتقي أن يصيب عين خصمه أو أذنه أو غير ذلك من المواضع الحساسة ، كنت أنا لاأتقي شيئا من ذلك . ولا أبالي على أي موضع تقع يدي أو رجلي فكانت ضربة أو اثنتان تكفيان لالجاء الخصم الى الفرار وان كان أقوى وأمتن مني أسرا . » ص ٥٠

حين يقول المازني ذلك بنفسه ، وحين يقرر علم النفس أن بذور الشخصية تتكون في الطفولة ، ألا يمكن أن يفيدنا مثل هذا النص في فهم خصلة نفسية هامة من خصال المازني الرجل ، ونربطها بخصوماته المعروفة ومعاركه النقدية العنيفة التي خاضها بلا رحمة ولا هوادة ـ بل بنفس اسلوب معاركه وهو طفل ـ ضد كل من عبد الرحمن شكري ، وحافظ ابراهيم والمنفلوطي .. ولكن المؤلفة لم تصنع شيئا من ذلك بهذا النص الهام ، بل اكتفت بالدلالة به على المازني كان « طفلا شقيا أو عفريتا من الجن كما سمى نفسه في « صندوق الدنيا » » !!

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن هذا النص :

« الفقر في المال فقر في كل شيء ، كما عرفت ذلك حتى في طفولتي » ص ٥٢ فهو كفيل بتفسير كثرة كتاباته للصحف بسرعة

شديدة لم نعرفها عند اديب كبير قبله ، مما كان له اثره الواضح فى قيمة هذه الكتابات وميلها الى الخفة والضحالة .

وكذلك حين يقول المازنى :

« وغلبنى النعاس فى الطريق الى جدة واستغنيت بالاحلام عن حقيقة مافاتنى كدأبى دائما » ص ٦٨ فلابد أن يربط الباحث اليقظ بين هذا النص وبين كثرة كتاباته عن علاقات غرامية وهمية ، لما هو معروف من ان زلة لسان ـ او قلم ـ قد تكشف عن اخطر الحقائق وتفسر ادق الخلجات النفسية .

ومن هذا القبيل أيضا النص الذى نقلته الكاتبة عن رواية « ابراهيم الكاتب » وجاء فيه :

« ولم تكن مزيته الابتكار أو العمق بل انه ما من فكرة يتناولها الا وسعه ان يجلوها فى أحسن معرض ، وإلا استطاع ـ اذا لم تكن مما ابتكر ـ أن يضيف اليها ويزيد عليها ما ليس دونها . على أن أبرز مزاياه كانت أن أسلوبه صورة لنفسه الحية الحساسة المتوقدة . وكان دأبه أن يدور بعينه فى نفسه ليطلع على كل مافيها وان يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها . ولكنه قلما رأى شيئا خارجها الا من خلالها » . ص ٨٠

فهذه السطور تمثل ـ فى رأيى ـ أدق وصف لاسلوب المازنى ويزيد من قيمتها صدورها عنه نفسه ، بحيث أعجب كيف لم تستفد منها المؤلفة فى وصفها لاسلوبه ؟!

وليست كل النصوص التى أوردتها المؤلفة على مثل هذا القدر من الاهمية ، بل ثمة نصوص كثيرة لم تؤد الغرض من الاستشهاد بها حيث بدا التعليق عليها فجا مفتعلا ، ولعل خير مثال على ذلك قولها ص ٦٦

والمازنى على اعتزازه بفنه لايطنطن به ، وصف شخصا بالكابة فقال :

« ومهما يكن من ذلك فان المحقق على كل حال أن كاتبا مثلى لا يسعه الا أن يشعر وهو يتأمل « سعيد » بقصوره وعجزه . فان مثل هذه الكآبة لا يستطيع أن يوفيها حقها سوى مجتمع من أعلام البيان . وقد يسع « زولا » ان يصفها وعسى أن يكون « جوركى » قادرا على تناولها بقلمه ، ولعل « دستويفسكى » كان أقدر من سواه على ذلك ولكنها فوق طاقتى وحدى » .

واضح من هذا النص أن المازنى يتفكه ، ولا يخطر بباله أن يقارن نفسه بزولا أو بجوركى أو دستويفسكى ، لانه وهو القارىء المطلع أدرى بمكانة هؤلاء العمالقة الكبار ، ولكن باحثتنا تحمل النص أكثر مما يحتمل فتعتبره دليلا على تواضع المازنى وتعقد مقارنة بينه وبين اولئك الافذاذ حيث لا مجال للمقارنة فتقول :

« فالمازنى هنا يرى زولا ودستويفسكى أكبر منه (ولا أدرى لماذا لم تذكر جوركى ثانى الثلاثة فى النص ؟) وأنا هنا لاأستطيع أن أحدد مكان المازنى منهما رفعة وانخفاضا ، لان الاحكام الادبية ليست فى مثل هذه السهولة . ولكن الذى اريد أن أقوله هو اذا كان المازنى دونهما ، فرحم الله امرأ عرف قدر نفسه ، واذا كان فى مستواهما فهو تواضع يسجل له . » ص ٦٦

وتقدم الكاتبة بعد ذلك صورة طيبة واضحة الجهد والاستقصاء لصفات المازنى النفسية والجسمية ومظاهرها فى أدبه ، وتتوقف كثيرا عند قصره وضآلة جسده وعرجه ، لعمق تأثير ذلك فى نفسه وانعكاس هذا التأثير فى كتاباته ، وتقول عن عرجه :

« والآفة عادة ظاهرة تحدث محاولة لا محالة ، وهذه المحاولة تتخذ مظاهر ثلاثة :

اما أن تكون : يأسا وانطواء على النفس

أو تعويضا مع النفس .

أو تعويضا خارجيا فعليا وهو الذى ينتج الفنون ومظاهر التقدم المختلفة . » ص ٨٨

مثل هذا الرأى العلمى كان لابد من ارجاعه الى مصدره من مؤلفات علم النفس ، وبخاصة فى رسالة جامعية . ومن هذا القبيل قولها ص ١١٦ « وقد حرض الخديوى عباس الثانى العلماء على مناوأة الاستاذ الامام . » دون أن تذكر المصدر الذى استندت اليه فى تقرير هذه الحقيقة التاريخية ، وكأنها مسلمة من المسلمات أو بديهية من البديهيات المعروفة المقررة .

وحين تتحدث الدكتورة نعمات احمد فؤاد عن أصدقاء المازنى، تكتفى بتفصيل علاقته بالعقاد وعبدالرحمن شكرى ، وكان المازنى لم تربطه صداقات بغيرهما ، وكان المفروض ان تبذل جهدا اكبر للتعرف على بقية أصدقائه وزملائه ، ومعظمهم من الاحياء ، اذ كانوا من الاحياء عند اعداد الرسالة ، فلذلك أهميته فى تصوير هذا الجانب من علاقات المازنى الانسانية ، كما انه كان كفيلا بان يزودها بحقائق أخرى قد تفيد فى تفسير أدبه وبعض تفصيلات حياته وطباعه وعاداته .

وفى تحليل الكاتبة لعلاقة المازنى بعبد الرحمن شكرى وطبيعة الخلاف الحاد الذى نشب بينهما ، تحس انها متأثرة بوجهة نظر العقاد فى هذا الخلاف ، مع انه من المعروف انه كان احد أطراف الخصومة ووقف الى جانب صديقه المازنى ضد شكرى ، ويكفى للتدليل على أنها لم تفطن الى اهم سر من أسرار هذا الخلاف انها تضع المازنى والعقاد الشاعرين فى مرتبة واحدة مع عبد الرحمن شكرى (ص ١٥٧) مع ان التقييم النقدى السليم يضعهما فى مرتبة أدنى بكثير من عبد الرحمن شكرى الشاعر الكبير الموهوب ، ولا يمكن دراسة العلاقة بين الثلاثة والخصومة التى نشبت بينهم الا على ضوء هذه الحقيقة الهامة .

ومع بدء القسم الثانى من الكتاب نجد انفسنا امام ستة فصول على اكبر قدر من الاهمية ، اراني مضطرا ، بحكم الحيز ـ الى المرور عليها مرورا سريعا ، مكتفيا بالاشادة بالفصل الثانى عن « المقالة » والفصل الخامس عن المازنى المترجم ، وهو فى رايى أدق فصول الكتاب واقربها للمنهج العلمى السليم بما اشتمل عليه من مراجعات لبعض ترجمات المازنى عن الانجليزية (من ٢٥٠ ـ ٢٥٥ ، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩) وكانت قيمته تزداد كثيرا لو تعددت أمثلة هذه المراجعات . على أن الكاتبة قد تميزت فى هذا الفصل بالموضوعية والحيدة التامة حين ادانت المازنى ـ رغم حبها له وتحمسها لادبه ـ بالاقتباس عن رواية « سانين » للمؤلف الروسى أرتسيبا شيف ، وعن مسرحية (الشاردة) للكاتب الانجليزى جولزورثى ، وقدمت الدليل المادى لتحليله على الاقتباس الاول (ص ٢٥٩–٢٦٢) ولكنها لم تصنع الشىء نفسه مع المسرحية الانجليزية (ص ٢٥٧) اذ كان الأمر يقتضى عرض ملخص شامل لكل من المسرحيتين .

اما الفصل الاول (المازنى الشاعر) فقد اسرفت فيه الكاتبة فى عرض آراء المازنى عن الشعر والشعراء ، مع أن مكانها الطبيعى ـ فى رأيى ـ هو الفصل الخاص بالمازنى الناقد ، وكان الاولى بها أن تقتصر هنا على تحليل شعر المازنى ونقده بعمق أكثر .

والفصل الرابع الخاص بالمازنى الناقد يغلب عليه طابع العرض والتلخيص ، وتقسيم الكاتبة لنقادنا (ص ٢٤٤) يحتاج الى مناقشة ومراجعة .

والفصل الثالث الخاص بالقصة فى أدب المازنى يستحق منا وقفة متريثة بعض الشىء ، لغرابة منهجه من ناحية ولأهمية القصة فى ادب المازنى من ناحية اخرى . فقد بدأت المؤلفة باستعراض آراء بعض النقاد والدارسين حول نشاة القصة العربية ، من يقول منهم باصالة القصة فى الادب العربى القديم ، ومن يعزوها الى تاثير الاداب الاوربية ، ثم قالت :

« هذان رأيان فى مولد القصة فى الادب العربى ، وحتى نستطيع أن نرجح أحدهما على الاخر يجب أن نقف على تعريف الادب الحديث للقصة . فماهى القصة فى رأى الادب الحديث ، » ص ١٨٦ .

وبدلا من أن تبحث عن هذه الاجابة عند ائمة النقد الاوربى ، اذا بها تلتمسها فى مقدمة « بشر فارس » لمجموعته القصصية « سوء تفاهم » .. ومثل هذه الاسس النظرية لابد أن تلتمس فى امهات الكتب النقدية فى لغاتها الاصلية ولا يمكن أن نكتفى ـ وبخاصة فى بحث جامعى ـ بالاعتماد على مقال هنا وكتاب مترجم هناك .. وهنا لابد أن نلاحظ أن قائمة المراجع الاجنبية التى اعتمدت عليها المؤلفة فى بحثها لا تزيد على أربعة كتب ومجلة فرنسية تصدر فى القاهرة . والكتب هى : مجموعة الشعر الانجليزى المتداولة « الذخيرة الذهبية » ومجموعة قصص للكاتب الانجليزى « ولز » ورواية للكاتب الامريكى « مارك توين » والكتاب الاخير عن « الحياة الامريكية كما يصورها الادب » .

ولست فى حاجة الى أن أوضح أن هذا نقص خطير فى بحث يدرس أدب كاتب معاصر عالج فنونا أدبية حديثة كالقصة القصيرة

والرواية والمقالة ، وتاثر فيهاكلها تاثرا واضحا بالادب الانجليزى بل لقد تاثر به واخذ عنه حتى فى شعره .

ويتضح هذا النقص بصورة أوضح حين تعتمد المؤلفة فى تحديد مقومات القصة القصيرة (ص ۱۸۹ ، ۱۹۰) على كتاب عربي واحد يمثل وجهة نظر خاصة ، ولم يوف الموضوع حقه من الدرس والتحليل ، فضلا عن اعتمادة فى كل ماساقه من اراء على مصادر اجنبية معروفة ، ولا اريد ان أقول مصدرا واحدا ، فلذلك مجال آخر .. وبرغم ذلك فان باحثتنا الجامعية تعتبر ماجاء فى هذا الكتاب الوحيد .. « ماتواضع عليه نقادها (اى القصة القصيرة) من مقوماتها .. » ص ۱۸۹ .

ويستغرق هذا الاستعراض لآراء النقاد حول نشاة القصة فى الادب العربى ومقوماتها ما يقرب من نصف صفحات الفصل (ص ۱۸۲ ــ ۱۹۸) تنتقل بعده الكاتبة الى دراسة القصة فى ادب المازنى بمنهج حددته بقولها .

« لنتناول آثاره فى هذا الباب أثرا أثرا ونعرض رأى النقاد فيه ومدى صحة هذا الرأى على ضوء الشروط الموضوعة للقصة الفنية » ص ۱۹۹

وهذه الشروط كما فهمتها الباحثة واختزلتها هى : « ... الواقعية ،تطور الشخصيات ، التحليل ، خلق العقدة وحلها ، أن يكون البطل رجلاعاديا (ماذا لو كان امرأة ؟!) التشويق » ص۲۰۳

فلينقسم اذن حديث المؤلفة عن « ابراهيم الكاتب » مثلا الى ستة عناصر ، لا بل خمسة ، فقد اغفلت العنصر الأخير ــ وهو التشويق ــ دون ان توضح السبب ، وسنرى عند حديثها عن « ابراهيم الثانى » انها ستغفل العنصر الخامس أيضا ، وتكتفى بعنصرين عند الحديث عن « ميدو وشركاه » ثم لا تعلق بكلمة واحدة على « عود على بدء » !!

لنقف اذن عند اكمل تحليلاتها ، وهو لرواية «ابراهيم الكاتب» فهى تقول تحت رقم (۱) : « الواقعية : حوادث القصة مألوفة فهى مما يقع كل يوم . وقد استغرق وصف الريف وطرق اهله فى العيش والتفكيروعاداتهم وتقاليدهم جزءا كبيرامن القصة »ص۲۰۳

وتطور الشخصيات فى الرواية يتمثل فى ان (شوشو) «كانت تعرض عن (الدكتور محمود) ، ولكنها انصاعت لما هيأته لها الاقدار وتزوجته .. » ص ۲۰۳

و (نجية) « .. رضيت مالم تكن ترضاه من قبل اذ وافقت على زواج (شوشو) قبل (سميحة) . » ص ۲۰٤

اما التحليل فله فىالقصة « أكثر من موضع ، فقد حلل المازنى شعور ابراهيم عندما غضب لرفض طلبه ، كما تناول بالتحليل مخاوف شوشووساوسها عندما ذهبت رسائلها بلارد .. الخ»ص۲۰٤

والعنصر الرابع وهو « خلق العقدة وحلها » تقول فيه المؤلفة :

« خلق المازنى عدة عقد فى قصته . حل بعضها وترك البعض بدون حل . فعقدة (شوشو) حلها بزواجها من (الدكتورمحمود) وعقدة ليلى حلها بأن زوجها من الطبيب الذى عالجها . وعقدة (البطل ابراهيم) .. الخ » ص ۲۰٤

وواضح أن الباحثة لا تفرق هنا بين العقدة القصصية وبين العقدة النفسية أو المشكلة الشخصية ، فالاولى يقصد بها تجمع الاحداث وتشابكها فى بناء معين حتى تبلغ قمة تأزمها فى موقف معين تنحل بعده وتنفرج الى النهاية السعيدة او الفاجعة ، أما العقد التى تحدثت عنها فهى عقد نفسية خاصة بكل شخصية من شخصيات الرواية على حدة ، ولا صلة لها بالبناء القصصى الذى لم يخطر للمؤلفة على بال فى تحليلها للرواية ومع ذلك فهى تصف هذا التحليل بانه « نظرة اشمل » (ص ۲۰۳) من آراء النقاد التى ساقتها من قبل .

ويتكرر هذا الفهم الخاطىء فى حديث المؤلفة عن بقية روايات المازنى من ص ۲۰۷ الى ۲۱۱ .

ولست فىحاجة بعد ذلك الى أن أقول ان هذا الكلام لايمكن ان يكون نقدا أو تحليلا أو حتى عرضا للرواية . وهذه الاشتراطات التى استخلصتها المؤلفة للرواية الفنية لا يمكن أن تتحول الى قواعد جامدة تطبق بمثل هذا الجفاف على العمل الأدبى ، فبمثل هذا الأسلوب لايمكن ان ننفذ الى روح العمل الادبى او نفسره ونحلله .

وثمة ملاحظات اخرى تتصل بدقة البحث العلمى ، فالكاتبة تذكر اسماء الكتب والمراجع والمؤلفين ناقصة احيانا ونكتفى بامثلة قليلة على ذلك .

ــ فى هامش ص ۳۱ تذكر اسم كتاب « الارض والفقر »وصحته « الفقر والارض فى الشرق الاوسط » .

ــ ص ۳۰ تذكر اسم مؤلفة الكتاب « دورين » وهو الاسم الاول ، مع أن الاسم الثانى أهم دائما عند الاجانب وهو « دورين وارينر » .

تقول المؤلفة فى هامش ص ۱۹٤ :

« عنى بهذا اللون (نعنى القصة الواقعية التحليلية) ابراهيم المصرى الذى كتب مجموعة قصص سماها « الأدب الحى » نشرها عام ۱۹۳۲ » .

والواقع ان كتاب « الأدب الحى » ليس مجموعة قصص بل « مجموعة مقالات وأبحاث فى الأدب والنقد مذيلةبقصة ودراماكاملة»

وقد سجلت هذه الحقيقة على غلافه الخارجى ، كما نشر عام ۱۹۳۰ وليس عام ۱۹۳۲ كما تقوم المؤلفة .

ــ ص ۲۹۹ تورد نصا من كتاب « من حديث الشعر والنثر » نقلا عن كتاب « من الوجهة النفسية فى دراسة الادب » لخلف الله احمد ، وكان المفروض ان ترجع الى الكتاب الاصل .

ــ ص ۲۷۳ تقول عن المازنى « وفى كتابه « اقاصيص » قصة سماها « على الهامش » .. » مع أنها ذكرت الصواب فى هامش ص ۱۹۹ فالكتاب من تاليف مجموعة من القصاصين ، وليس للمازنى فيه سوى هذه القصة ..

وفى مقدمة الطبعة الثانية اتهام خطير لاستاذ كبير بالاغارة على الكتاب ومسخه (ص ۱۵) واذا كانت المؤلفة تم تحدد اسم ذلك الاستاذ الا انها أشارت اليه بأصابعها العشرة ، بحيث يسهل التعرف عليه ، وقد راجعت كتابه ، والمقالين اللذين أشارت اليهما المؤلفة (ص ۱٦) ، ولايسعنى الا أن اقرر أن هذا الاتهام ظالم الى حد كبير فقد أفاد الاستاذ المذكور من الكتاب ، واستعان ببعض النصوص التى وردت فيه ، ولكنه لم يغر عليه ولم يمسخه واستطاع أن يفهم المازنى ويقربه الينا بمنهج مختلف تماما عن منهج الكاتبة واسلوبها ، كما اورد نصوصا وحقائق عدة لم ترد فى كتاب الدكتورة نعمات ،مما يؤكد استقلاله ببحث الموضوع ودرسه .

ولا نستطيع فى النهاية الا أن نقول مع العقاد فى تقديمه للكتاب:

« ان نصيب التسجيل فى هذه الترجمة كان أتم وأوفى من نصيب التصوير .. » ونضيف من عندنا كلمة « التفسير » .. والذى لا شك فيه أن الجهد الضخم الذى بذلته المؤلفة فى جمع مادة هذا الكتاب وتصنيفها وتنسيقها ومحاولة تفهم أدب المازنى وشخصيته من خلالها . هذا الجهد جدير بتقدير كل باحث وشكره ، ومن المؤكد أن أى دارس لن يستطيع أن يكتب عن المازنى دون الرجوع الى هذا الكتاب الذى نعتبره بمثابة التمهيد الجاد لطريق وعر عسير .

فؤاد دواره

كل شيء له اهمية ، ثم هاهي ذى تترك له المنزل والأطفال متحدثة عن حرية غريبة وعن محاولة للتجربة .

وصفق العالم الاوربي «لنورا» وهي تغلق الباب وراءها ... لقد كان اصطفاق الباب في مسرحية « بيت الدمية » يعنى طعنة لقوى الرجعية .. للتقاليد التى لم تعد تصلح لعالم جديد ... لقد تحولت المرأة من دمية الى امرأة تحس وتشعر وتمارس تجربة الحرية .

لكن ماذا حدث بعد ان اغلقت « نورا » الباب ؟ كيف كانت حياتها وهى تقابل مشكلات العمل ؟ وكيف واجهت حياة غريبة عليها تماما ؟ وماذا فعلت امام عوامل الاغراء والضغط ؟

ان هنريك ابسن يقف بنا عند هذا الموقف ... وينفسح المجال بعد ذلك لمسرحيات وروايات وقصص كثيرة تتناول تجربة المرأة والعمل . وتنظر كل هذه الاعمال الى التجربة من مواقف مختلفة : البعض يرى فشل التجربة تماما ، والبعض يرى نجاحها الكامل ، وغيرهما يرون نجاح المرأة فى بعض الاعمال وفشلها فى اعمال أخرى ... وهكذا ...

ويوسف ادريس فى روايته « العيب » يعرض التجربة « نورا » مصرية اسمها « سناء » تركت بيت الدمى » وخرجت الى الحياة العامة . ولكن دوافع العمل عند « نورا » غيرها عند سناء :

« نورا » بدأت الازمة فى داخلها عندما اكتشفت انها تعيش كدمية مدللة ،وانها تريدان تحس بانسانيتها وان تخوض تجربة الحياة العامة مستقلة تماما لا يربطها شيء بعالمها القديم حتى زوجها واولادها .

ولكن سناء بدأت من حاجتها الى العمل ... حقا انها لا ترفض الاسباب التى دفعت « نورا » الى العمل ، ولكن هذه الاشياء لم تكن هى الدافع الملح قط ، بل ربما لم تخطر لها مثل هذه الافكار على بال .

وتبدأ الرواية بدخول خمس فتيات لأول مرة احدى المصالح الحكومية على اعتبار انهن موظفات فى هذه المصلحة ، برغم انها « من يوم انشائها والعاملون فيها رجال ، الرجال هم الذين أنشأوها ووضعوا لها اللوائح والقوانين ، وهم الذين تولوا طوال تاريخها التنفيذ ، وهم الذين بنوها ، طوبة طوبة ، ورسموا التقاليد ، رجال ، كلهم رجال .... »

ويصور يوسف ادريس فى دقة وروعة حال سناء عندما بدأت لاول مرة حياة العمل وارتباكها امام التجربة الجديدة ...

« فالمهم أن الساعة ما كادت تشرف على التاسعة حتى كانت سناء قد استقرت تماما على كرسيها ووضعت يديها أمامها فوق المكتب الجديد كعادتها اذا جلست الى « ترابيزة » لجنة الامتحان قبل توزيع الاسئلة . كانت تنتظر ما سوف يعهد اليها به من عمل فهى لم تنم ليلة أمس الا نادرا ، وقضت الساعات الطويلة تحلم بما سوف يحدث فى الغد ، بتفاصيله الصغيرة حتى كانت تحلم بدخولها المكتب ، برئيسها ، بالطريقة التى تقابل بها زملاءها ، ثم أخيرا بالعمل »

اننا هنا امام « نورا » وهى تخطو أول خطواتها بعد ان اغلقت الباب وراءها ... ان التجربة منذ الوهلة الاولى تستثير فضولنا ، انها تجعلنا نتتبع السطور .. نعيشها .. لنعرف ماذا فعلت نورا ، او سناء ... اننا نتوقع اشياء كثيرة عن سلوكها وتصرفاتها والعقبات التى تقابلها .

ويوسف يدخلنا مع سناء فى تجربة مثيرة حقا ... فالمكتب الذى تعمل فيه يضم اربعة من زملائها احدهم « الباشكاتب » وكلهم يتقاضون رشوة دائمة نظير تسهيل صرف اذونات الاستيراد لبعض الأثرياء . ويريد الزملاء أن يشركوها فى هذا العمل حتى يطمئنوا الى أنها لن تشى بهم اولا ، وحتى يحسوا بالراحة وينفوا عن مشاعرهم احساسا بالخزى والعار ، لان هذه الفتاة الصغيرة بتصرفها تبدو أفضل منهم ... انها رغبة المنحرف فى ان يجر كل الاصحاء الى عالمه .. رغبة المشوه فى أن يرى كل العالم مشوها ..

وتقاوم الفتاة اغراء النقود وتقاوم - فى حوادث مثيرة - تقرب محاولات زميلها محمد الجندى فى أن يضمها الى حريمه الكثير .. انه يغازلها بفظاظة ، ويتتبعها بكلماته الملحة ، وتحس بانها تكرهه ، وتؤمن انه المعذب الاكبر لها فى تجربة العمل .

وتنتهى القصة بان تستسلم سناء - استسلاما مبررا - لاغراء النقود ، فتقبل تحت ضغط الحاجة والتحايل عليها ، وتدبير مؤامرة عليها حتى تقبل النقود ، وفى الوقت الذى تنهار فيه قيمها فى عالم تسوده علاقات شريفة تحس بان سلوكها من محمد الجندى لم يعد له ما يبرره فهى تستسلم له فى سهولة ويسر .

وهذا ما لا نوافق عليه . ان ترابط القيم فى رأس فتاة مثل سناء ، امر قد يكون مقبولا ، ولكن ان يتبع انهيارها تجاه المادة انهيارها تجاه الجنس هذا الانهيار السريع ، امر يبدو غير معقول ...

لقد وصل يوسف ادريس بسناء الى أول درجات الانحدار ثم هوى بها فجأة الى آخر هذه الدرجات دون مبرر حقيقى . فمحمد الجندى لم يكن قط موضع اغراء عاطفى أو جنسى لسناء ، بل - على العكس - كانت تبغضه وتكرهه وتحس انه شخص ازج غير مقبول من احد .

هذا اذا ما قبلنا أن مجموعة قيم سناء هى مجموعة مترابطة أما اذا ما تأملنا العكس فاننا نجد مايبرر وجهة النظر الاخرى .. ففى مجتمع تختلط فيه القيم من الممكن أن يصبح لكل شخص قيمه الخاصة .. فاللص - مثلا - برغم أنه فقد بعض القيم المتعارف عليها يظل محتفظا بجزء آخر من القيم أو بقيم له كالتعاطف والشفقة ... الخ ونحن اذا ما صدقنا أن سناء من الممكن أن تقبل الرشوة ، فاننا لا نستطيع أن نصدق أنها من الممكن ان تقبل التخلى عن كل قيمها فى اللحظة نفسها . بل وتصبح عنصرا ايجابيا ، فعندما يقول لها محمدالجندى أن تقابله فى احد « الكازينوهات » تقول له :

- « والا ايه رايك » ؟ « ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا » .

ويفتح محمد الجندى فمه دهشة .. وهكذا نفعل نحن ايضا .. لاننا لا نستطيع أن نصدق هذا الحوار .. ونهاية القصة تصل بنا الى سؤال .. ماذا يقصد يوسف ادريس بهذه النهاية ؟ بل ما فكرته من القصة كلها ؟ هل يقصد من ذلك ان تجربة العمل بالنسبة للمرأة المصرية تجربة فاشلة ؟ هل يقصد أن العمل والسقوط أمران متلازمان لا مفر الا ان يرتبطا ؟

والذى اعرفه جيدا - من خلال كل أعمال يوسف ادريس - ان هذه ليست فكرته عن المرأة ، وهذا يرينا الى اى حد يكون تعنتنا أن نتناول الكاتب من خلال عمل واحد له ...؟ اننا لا نستطيع أن نفهم الكاتب وخاصة القصاص .. الا من خلال مجموعة أعماله المتكاملة .. من اول عمل الى آخر عمل ، من أضعف عمل الى أروع عمل ، فالسمات العامة قد يبدو عكسها اذا ما تأملنا عملا ما تأملا جزئيا .

ويوسف ادريس الذى يهتم بتكنيك القصة اهتماما كبيرا .. لا يجعلنا نستنتج هذا الاهتمام اذا ما نظرنا فى « العيب » وحدها . فالقصة مملوءة بالتدخل والتحليل المطول والحديث عن اشخاصه ... « لكى أكون صادقا أحب أن أقول هنا : ان أفكارا كهذه ، وبمثل هذا الوضوح والتجريد لم تخطر لسناء ... أردت فقط بايراد تلك الافكار أن أتعمق قليلا فى الحيرة التى تملكتها ... الخ » ... وهذا التدخل ليس فى حاجة لأن نلتقط له كثيرا من النصوص لان القصة مملوءة بهذه الظاهرة .

ولااريد أن اظلم يوسف ادريس فاقول : ان هذا كان خطأ منه أو ضعفا او تسرعا .. ولا اريد أن اقول : انه يكرر طريقة الكتاب الانجليز فى منتصف العصر الفيكتورى من حيث التدخل فى القصة والحديث عن أبطالها . ولكننى أعتقد أن يوسف يحاول خلق تكنيك خاص به ، فهو لا يهتم بالتكنيك من حيث هو قواعد كلاسيكية جامدة ، ولا من حيث هو قوالب أوربية أو أمريكية غريبة ، بل هو يقوم بمحاولة خلق تكنيك خاص للقصة المصرية يقوم على أساس الاستفادة من طريقة « الحدوتة »

المصرية .. طريقة سمار القرية الذين يسيطرون على جلسات «المصاطب» بالطريقة الخاصة المشوقة التى يتحدثون بها . فيوسف اذن بتدخله وتحليل أشخاصه بالكلام عنهم يحاول خلق « فورقة » خاصه به .. ولكن السؤال هو الى حد نجح هذا الاسلوب ؟

محفوظ عبد الرحمن



هو آخر كتاب أصدرته فى هذه الأيام ، ادارة أحياء التراث ، بالمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . وهو من خيرة الكتب التى أصدرتها هذه الادارة ، من حيث موضوعه ، والجهد الذى بذل فى تحقيقه ..

وربما كان هناك مايقال عن الموضوع نفسه ، فى هذا الوقت الذى ينظر فيه الأدباء والنقاد الى الأدب العربى كله نظرة شاملة بقصد الوصول الى موازين وأحكام جديدة ، يبنى على أساسها « تقويمنا » الجديد للادب ، بما يتفق واحتياجات حياتنا الاشتراكية الحاضرة ؟! ما هو طيف الخيال هذا ، الذى عده الشريف المرتضى بابا قائما بنفسه فى الأدب ، أطال الشعراء فيه وأقصروا ، وأصابوا وأخطأوا ، وتصرفوا وتفننوا ؟! والذى تكلم عن معانيه ومقاصده فقال انه يوصف بالمدح تارة ، وبالذم أخرى .. فهو يمدح لأنه يعلل المشتاق ، ولأنه زيارة من غير موعد . كما انه يذم لأنه باطل وغرور ، ومحال وزور .. الى آخر ماقال ؟! .. على انه مهما يكن تقويمنا الجديد للادب ، فاننا لن نعمد الى أن نحذف منه باب « الغزل » فى الشعر ، على أية حال .. وطيف الخيال ، جانب من جوانب شعر الغزل .. وهو لا يقوم على غير اساس ، فالخيال هنا لا يعنى الوهم ، حين يتخيل الشاعر صاحبته التى طال هجرها ، وعز عليه لقاؤها .. ولكنه مدخل دقيق ، له واقع يستند اليه ، فى حياة الشعراء ، وأصحاب القلوب الجياشة بالعاطفة .. انه رؤيا يراها النائم ، من أثر اشتغال عقله الباطن ، فيرى فى نومه من أحب ، فى حالة غير حالتها معه فى اليقظة ، اذ يجد منها وصالا واقبالا ، على غير عادتها .. فيهب من نومه كمن عاد من زيارة سعيدة ، يسجل فى أبيات الشعر ذلك الموقف العاطفى الرقيق ، ويحلله أحيانا تحليلا منطقيا يقارن بين ما فيه من حق وباطل ، وممكن ومحال !

وهذا باب طرقه الشعراء منذ الجاهلية .. منذ قال قيس بن الخطيم :

« وتقرب الأحلام غير قريب ! » ..

ومنذ قال فى نفس القصيدة ..

« ما تمنعى يقظى .. فقد تؤتينه فى النوم .. غير مصرد محسوب ! »

وأكثر فى ذلك البحترى خاصة .. كما أكثر فيه الشريف المرتضى نفسه ، وشقيقه الشريف الرضى ، شاعر العلويين .. ونقيب الأشراف .. وهؤلاء الشعراء ، باضافة أبى تمام اليهم ، هم الذين قصر عليهم الشريف المرتضى فصول كتابه « طيف الخيال » دون سواهم ، وان كان قد استشهد احيانا بابيات لغيرهم ، وهو فى معرض الشرح والتحليل ..

ولا شك أن المحقق قد بذل جهدا يوازى – فى نظرنا – جهد المؤلف ، ان لم يزد عليه فى تحقيق هذا الكتاب .. وتبدأ قصته معه ، كما رواها فى المقدمة ، فقال انها قصتان .. احداهما مع نفسه ، اذ كان يبحث عن كل ما يتصل بشعر البحترى ، الذى يقوم بتحقيقه ونشره منذ سنوات .. فكان من بين ما جمعه لهذا العمل مصورة من كتاب « طيف الخيال » .. ودفعه اعجابه بالمصورة الى تحقيقها ، وكاد ينشر الكتاب محققا عام ١٩٥٤ ، لولا أن بدأت القصة الثانية .. اذ ظهرت طبعتان للكتاب نفسه ، أولاهما فى القاهرة ، والثانية فى بغداد .. مما دعاه الى وقف العمل فى طبع كتابه .. لانه على حد قوله : « لم يشأن أن يفسد على محقق الطبعة الاولى منهما عمله ، وحسبه أن يخرج الكتاب الذى أحبه وسهر من أجله الليالى . ولعل هذا الأديب أن يكون قد أعطى الكتاب خيرا مما أعطاه ! »

ونحن حين نقدر للمحقق هذه الروح الطيبة ، الا أننا نقف من هذه الواقعة موقفين .

الأول حين نقارن بين هذه الطبعة ، وبين طبعة القاهرة «التى نشرها الأستاذ محمد سيد كيلانى عام ١٩٥٥ » وطبعة بغداد « التى نشرها الدكتور صلاح خالص عام ١٩٥٧ » .. وقد رأينا الطبعة الأولى منهما ، فلمسنا الفرق شاسعا بينها وبين طبعة الصيرفى ، لا من حيث الجهد الكبير ، والاضافات الكثيرة التى أضيفت لهذه الطبعة الأخيرة ، بل لهذا الاضطراب الذى وقع فى طبعة الكيلانى ، اذ أن الكلام الذى نشر فيها فى صفحتى ١٠٦ ، ١٠٧ كان يجب أن يكون موضعه صفحة ٢١ منها ، ومع أن المحقق شعر بالثغرة ، الا أنه لم يشعر أن تكملتها بين يديه ، وحسب أن فى الكلام سقطا .. أما عن طبعة بغداد فقد ذكر الصيرفى أن صاحبها وفق فى تلافى هذا الاضطراب الا أنه لم يعن بالبحث عن الناقص من ورقات الكتاب ونصوصه ، فهى من هذه الناحية ناقصة أيضا ..

وأما الموقف الثانى الذى نقفه بحق من هذه الواقعة .. فهو هذه الفوضى ، والاضطراب الواضحين فى نشر الكتب القديمة المحققة ، دون وضع سياسة تكفل التنسيق بين الجهود المبذولة فى هذه السبيل .. فى سائر البلاد العربية .. كما تكفل عدم تكرار العمل الواحد ، بل وتكرس الجهود المتفرقة فتجمعها على العمل الواحد نفسه ، مما يزيده تحقيقا ، ويضيف الى العلم فائدة مؤكدة ! فمن العجيب حقا أن يصدر من كتاب مثل « طيف الخيال » طبعتان – فى القاهرة وحدها – فى تاريخين متقاربين !

وقد ذكر المحقق أنه اعتمد فى نشر الكتاب على مخطوطة محفوظة بمكتبة الاسكوريال بمدريد ، وقال انها النسخة الوحيدة .. وان كان قد عاد فذكر أن « بروكلمان » أشار فى معجمه الى نسخة أخرى فى « بوهار » .. الا أنه لم يحصل عليها ، ولم يذكر أنه بذل أى مجهود للحصول عليها .. ولعله لو فعل ذلك لوجد فيها ما يكمل له النقص فى كتابه « طيف الخيال » .. بل وفى عمله الاكبر الذى لم يكن تحقيق « طيف الخيال » الا عملا جانبيا له ، وهو تحقيق ديوان البحترى ! ومن هنا تظهر القيمة الحقيقية لضرورة وضع سياسة عامة لنشر الكتب المحققة ، تنسيقا للجهود المبذولة فى هذه السبيل .. وتيسيرا للحصول على المخطوطات اللازمة لها .. ولو علمت ادارة احياء التراث مثلا من محقق الكتاب أن هناك نسخة من مخطوطة لا يستطيع الحصول عليها ، لما تأخرت فى أن تحصل له عليها لحسابها الخاص ، وتضعها بين يديه ، ليستكمل بها التحقيق ..

وقد بذل الاستاذ الصيرفى جهدا ملحوظا فى تحقيق نصوص كتاب طيف الخيال ، والبحث عن الناقص منها .. ثم استيفاء ما فات المؤلف أيضا .. وان كنا نرى فى هذا العمل الأخير

ما يخرج بالكتاب عن منهج التحقيق العلمى الصحيح لكتب التراث . حتى ليكاد يخرج به من حيز التحقيق الى حيز التأليف .. بل انه ليخرج به كذلك عما اراده المؤلف نفسه حين قصر المختار من وصف طيف الخيال على شعر الأربعة الشعراء : أبى تمام ، والبحترى ، والرضى ، والمرتضى .. دون سواهم .

ولقد ذكرت منذ حين لماذا قصر المؤلف مختاراته على هؤلاء الشعراء وحدهم .. ولكنى أتساءل الان لماذا عمل المحقق على استكمال ما فات المؤلف فى هذا الباب ، حتى ذكر ما ورد منه فى كتب سابقة على المؤلف ، ولاحقة له أيضا ؟ فقد أضاف المحقق للكتاب ((لحقا)) اشتمل على ما ذكره المؤلفون عن الطيف فى المراجع التالية ، وهى : ((الشعر والشعراء)) لابن قتيبة ، و ((الزهرة)) للظاهرى . و ((التشبيهات)) للانبارى ، و ((العقد الفريد)) لابن عبد ربه ، و ((الأمالى)) للقالى ، و ((الموازنة)) للامدى ، و ((المعانى)) لأبى هلال العسكرى ، و ((الأمالى)) للمرتضى ، و ((زهر الاداب)) للحصرى ، و ((اللآلى)) للاونبى ، و ((محاضرات الأدباء)) للراغب الأصبهانى ، و ((الحماسة)) لابن الشجرى ، و ((التبيان)) للعكبرى ، و ((نهاية الأرب)) للنويرى .. وانما ذكرت هذه المراجع كلها لأدل على ضخامة هذا الجهد الذى أضاف به المحقق الى الكتاب ما يزيد على ثلث صفحاته ، فى وضعه الحاضر .. ولكنى أتساءل لماذا فعل المحقق هذا ؟ ولماذا خرج بالكتاب الى مشاركة صاحبه فى تأليفه ؟ وان كنت لا أنكر الفائدة المحققة التى سيجنيها الباحث فى هذا الموضوع ، من وضع هذه المراجع بين يديه ، فكتب التراث انما تحقق وتنشر للدارسين والمتخصصين وفى القيام بجمع المبعثر من هذا التراث فى مكان واحد ما يغنى هؤلاء عن الرجوع اليه فى الدواوين المختلفة

كذلك لا يفوتنى أن أشير الى أن المحقق ، وهو يستدرك ما فات المؤلف فى كتابه ، قد قام بعملية احصائية يشكر عليها .. اذ أحصى عدد الأبيات التى وردت فى الكتاب لكل من الشعراء الذين اختير لهم .. فقد ذكر المؤلف مثلا أن الذى أخرجه من شعر البحترى فى الطيف ، مائتان وعشرون بيتا ، فى حين أحصى المحقق ما ورد فى المخطوطة من شعر البحترى ، فبلغ مائتى بيت أضاف اليها هو فى هوامش الكتاب ستين بيتا .. وقد فعل مثل ذلك فى شعر المرتضى نفسه .. اذ ذكر المرتضى أنه أخرج لنفسه فى وصف الطيف ((ثلاثمائة وخمسة وعشرين بيتا)) .. وقال : ((وهذا أكثر عددا مما أخرجناه للبحترى ، على شغفه بوصف الطيف ، ولهجه به ..)) ولكن المحقق أحصى ما ورد من شعر المرتضى فى الكتاب فوجده ٢٩٣ بيتا ، ضم اليه من شعره فى مدح الطيف ١٠١ ، وفى ذمه ٢١ ، فأصبح مجموع أبياته ٤١٥ وليس ٣٢٥ .. كما قال ، فكأنه حقق للمرتضى ما كان فى نيته أن يحققه ، ولم يفعل ..

وقد عنى المحقق بالبحث عن صاحب الشخصية ، الذى طلب الى المرتضى تأليف كتاب ((طيف الخيال)) ، ومن قبله كتاب ((الشهاب فى الشيب والشباب)) ورجح أنه الوزير أبو على الحسن بن حمد .. كما عنى بتاريخ وضع الكتاب نفسه ، ونسبته الى الشريف المرتضى ، دون أخيه الشريف الرضى الذى نسب اليه البعض تأليفه خطأ .. وبذل مجهودا موفقا فى تصحيح الاضطراب فى صفحات المخطوطة ورده الى أصوله ..

كما حقق بعد ذلك نسبة ما ذكره المرتضى غير منسوب من الشعر الى قائليه ، مع ذكر اختلاف النصوص ، راجعا فى ذلك الى مظانه ، مترجما لمن ذكرهم من الشعراء ، مقوما أخطاء الناسخ ، وموضحا غموض العبارة أحيانا ..

وتمتاز المقدمة التى شرح فيها هذا كله بدراسة تاريخية ، شملت الحديث عن بيت الطالبيين ببغداد ، وعصر المرتضى والثقافة فيه ثم نشأة المرتضى ودراسته وأساتذته وحياته الخاصة ، وأدبه ، ومؤلفاته .. كما أضاف للكتاب ثمانية فهارس فى الموضوعات ، والاعلام ، والقبائل ، والأماكن ، والكلمات ، والقوافى ، والآيات القرآنية ، والمراجع .. فجاءت ذات فائدة محققة .

ولم أقف عند أخطاء لغوية أو عروضية تذكر .. ولكنى اذكر على سبيل المثال قوله فى أول كتاب الطيف :

((الحمد لله على ما أعطى من فهم ، وأتى من علم ..)) بفتح همزة أتى .. والصحيح ((آتى من علم)) .. بمدها .. وهى من الايتاء بمعنى الاعطاء .. ومن ذلك الآية الكريمة ((والذين يؤتون ما آتوا وقلوبهم وجلة)) .. المؤمنون ٦٠.

كما وقفت عند وزن بيت للمرتضى ص ١٧٥ هو قوله :

وان يكن باطلا فكم باطل ... عاش به ميت من الحزن

وظنى أن الأذن تحس قلقا عند كلمة ((باطل)) فى آخر الشطر الأول .. ولكن المحقق مر عليها دون أن يحس شيئا من القلق

وثمة ملاحظة طريفة ، لا أنهى هذا الحديث دون أن أشير اليها .. فقد لاحظ المحقق أن المرتضى أغفل المتنبى ، فلم يختر له من شعره فى الطيف شيئا .. وتساءل عن سبب ذلك ؟ هل هو لما وصم به المتنبى من دعوة النبوة ، أم لادعائه مرة أنه علوى حسنى .. وهى الدعوة التى حبس فيها حبسه المعروف .. أم لأنه هجا فى شعره بعض العلويين .. أم لسبب خفى غير هذا كله ؟ .. وان كان قد لاحظ أيضا أن المرتضى اختار فى أماليه شيئا من شعر المتنبى ، كما أنه لم يطلق لسانه فيه ، كما فعل بعض معاصريه .

لقد كنت أود أن يفعل الصيرفى فى هذا المقام شيئا ما بالنسبة للمتنبى .. فهذه الملاحظة الطريفة كانت جديرة بان تدفعه الى احصاء شعر المتنبى فى الطيف ، واضافته الى هامش كتابه الذى بلغت هوامشه وتعليقاته الشىء الكثير .. وربما بدا له بعد هذا الاحصاء انه ليس للمتنبى فى ذلك شىء يذكر . فقد قمت بهذا الاحصاء . فلم اجد فى شعر المتنبى كله ما يزيد على العشرين بيتا .. وظنى أن أغلبها متكلف .. وقد ورد فى لحق الكتاب بضعة أبيات للمتنبى فى قصيدته اللامية .. التى يقول فيها :

بتنا يناولنا المدام بكفه
من ليس يخطر ان نراه ببالـه
نجنى الكواكب من قلائد جيده
وننال عين الشمس من خلخاله ..

ولكنى كنت أظن أن مطلع قصيدته فى عضد الدولة ، جدير بان يذكر فى كتاب يضم ما قاله ابو تمام والبحترى فى الطيف ، ويضاف اليه ما ذكره مؤلفون سبقوا المرتضى أو تأخروا عنه .. وهو قول المتنبى :

ازائر يا خيال أم عائد
أم عند مولاك أننى راقد ؟
ليس كما ظن .. غشية عرضت
فجئتنى فى خلالها قاصد ..

الى اخر هذه الأبيات .. ولا أطلب بهذه الملاحظة ان يعنى المحقق نفسه بالنظر فى دواوين جميع الشعراء لاضافة ما جاء فيها خاصا بالطيف .. فقد قلت أن هذا الى التأليف أقرب منه الى التحقيق .. ولكنى لم أكن لأستكثر مثل هذا العمل بالنسبة للمتنبى مضمنا أحد هوامش هذا الكتاب ، وتعليقاته الكثيرة ، الهامة ...

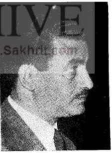
وبعد فاننا نشكر للمحقق ما بذله من الجهد ، فى هذا العمل الجانبى الذى وفاه حقه .. ونسأل له التوفيق فى عمله الأصيل الكبير .. وهو تحقيق ديوان البحترى .. هذا العمل الذى يترقبه الأدباء والشعراء ، فى سائر البلاد العربية بصبر ، وشوق.

عامر محمد بحيرى

الندوات الثقافية ... في شهر

تقدمها : نجاة شاهين

مهرجان الفنون والآداب في عيد الثورة العاشر



عبد المنعم الصاوى

فى ٢٤ من هذا الشهر احتفل المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب بعيد الثورة العاشر .

ومن أهم الكلمات التى القيت فى هذا الحفل ، كلمة السيد عبد المنعم الصاوى ، وكيل وزارة الثقافة والارشاد القومى ، وقد تحدث فيها سيادته عن دور الفن فى بناء واقعنا الثورى وتطوره ، فقال :

أرجو أن أؤكد أن الفن والثورة على ميعاد ، فالثورة فن فى ذاتها ، وهى تلتقى معه فى كثير من عناصره ، كما أن الفن لا يكون فنا ما لم تتوافر فيه عناصر الثورة ، فالفنان الذى يتخيل خيالات مختلفة ، ويتمنى أمنيات عريضة ، لا يمكن أن ينتج فنا جميلا ما لم يكن ثائرا ، أو ما لم يتلاق فى كثير من الصفات مع الثائر ، كذلك الثائر الذى يحقق ثورة تبدأ أمانيه أحلاما وخيالات عذبة . وكما يحاول الفنان أن يجعل من خيالاته وآماله أعمالا فنية ، كذلك يحول الثائر آماله وأمانيه الى أعمال .

ثم تحدث سيادته عن دور الفن فى بناء أمتنا فى الماضى والحاضر ، فقال : كنا نعيش قبل الثورة فى ظل احتلال بغيض ونظام سياسى يتحكم فيه العرش والاستغلال ، وكانت هذه العناصر تحاول أن تطغى على الشخصية الفنية ، وتحطم مقوماتها ، ولكن الفن كان دائما صادقا معبرا . وضرب لذلك مثلا بالفنان مختار الذى نشأ من ريفنا ، وتعلم الفن فى باريس وحين عاد لم يعبر لنا عن أفكار اكتسبها من سفره ، وانما نقل الى مواطنيه صورة ريفنا ، ليؤكد الشخصية المصرية ، وقد أحيا مختار « كبرياء » الفن فى هذه الارض ، فالمعروف أن أجدادنا الفراعنة ، هم سادة فن النحت فى القديم ، ثم انقطع ماضينا وأصبحنا نعيش فى واقع قلق ، حتى جاء « مختار » فأعاد الينا كبرياءنا الفنى ، وحقق بما خلقه من آيات اصالة هذا الفن عندنا .

وكذلك فى الوقت الذى كانت تتحكم فيه قوى الظلم فى أرضنا انطلق « سيد درويش » بأغانيه وألحانه مع ثورة سنة ١٩١٩ ليعبر عن روح هذا الشعب ، وآخرون غيره ، فى الرسم والفنون الشعبية .

وحين قامت ثورة ١٩٥٢ استمر الفن فى طريقه معبرا عن آمال هذه الامة ، ولعلنا لا نستطيع أن ننسى موقف الفن سنة ٥٦ حين تعرضت بور سعيد للعدوان الغاشم ، حين انطلقت الاغنية والنشيد لتقف الى جوار الشعب الصامد والجيش المناضل فى كفاحهما ضد قوى البغى والعدوان . واختتم كلمته بقوله : ان لنا آمالا فى عيد ثورتنا العاشر ونتطلع الى مزيد من الاعمال الفنية .

دور الفكر في التطور القومى الحاضر



دكتور زكى نجيب محمود

كما ألقى دكتور زكى نجيب محمود بحثا قيما ، عن دور الفكر فى التطور القومى الحاضر .

وقد بدأها سيادته بمحاولة تحديد مفهوم الفكر ، فقال :

انه ـ فيما يعتقد ـ هو أن نصوغ باللفظ عبارة نصور بها أمرا واقعيا بالفعل ، أو أمرا نتصور امكان وقوعه ، فلا فكر بغير لفظ ، وأن يكن يجوز أن يكون لفظ ولا فكر ـ وفى رواية أن الصامت عن اللفظ منطوقا أو مكتوبا ، انما هو من الناحيـــة الاجتماعية انسان لا يفكر ، مهما ادعى لنفسه غير ذلك ، فاذا ادار الانسان خواطره فى رأسه عما يقع من حوله ، ثم لا نطق . كان كالحالم يحلم لنفسه وجوده وعدم وجوده من الناحيـــة الفكرية سواء . ولكى يكون الناطق باللفظ مفكرا ، يجب أن يجىء لفظه منطويا على صورة ترسم الواقع الفعلى أو ترسم ما هو محتمل الوقوع ، أما اذا انقطعت صلة اللفظ بمجرى الحوادث ، فانه انما يكون فنا أدبيا ، لو توافرت فيه شروط معينة أو يكون هراء لو خلا من تلك الشروط ، وهاتان الحالان معا يخرجهما سيادته من مجال الفكر كما عرفه .

ويقول سيادته : انه حين يتحدث عن الفكر ودوره فى التطور القومى ، فانما يحصر حديثه فى الكتابة التى لها صلة مباشرة بحوادث العصر الذى نعيش فيه ، وصورة العصر حين تنعكس على أقلام المفكرين ، انما تنعكس عليها باحدى طريقتين ، فهؤلاء المفكرون ، اما أن يصوروا واقع الحياة من حولهم تصويرا أمينا بحيث يبدو على صفحاتهم وجه الحياة القائمة ، كما هو قائم ، واما أن يصوروا هذا الواقع بالثورة عليه ، ومحـــاولة قلب أوضاعه ، وعندئذ ينظر القارىء الى صفحات الكتاب ، لا ليرى وجه الحياة كما هو ، بل ليستدله استدلالا من الصورة المعدلة التى خلقها صاحب الكتاب بفكرة ، لانها تدل على الشىء بالاشارة الى نقيضه ، فلو كان الناس يعيشون ، مثلا فى عصر تسوده النزعة الفردية كان الارجح أن يكتب بعض المفكرين داعين الى أن تكون الجماعة فوق الفرد ، ولو كانوا يحيون فى عصر تطغى فيه الجماعة على الفرد ، فالارجح أن يجىء تفكير المفكرين فى جملته أميل الى الدعوة الى توكيــــــد الفردية واحترام الأفراد .

من هذا يتضح أن للفكر دورا ذا شعبتين فى تطـــويره للحوادث : فهو اما أن يتعقب الواقع الحادث كما هو ، واما أن يتصور وضعا جديدا لأمور الحياة ، يختلف قليلا أو كثيرا عن الوضع القائم ، أى أنه اما أن يكون تقريرا لما هو حادث ، أو تعبيرا عما يرجى له الحدوث .

والفكر اما أن يكون سابقا للواقع أو لاحقا له ، وفى الحال الأولى يكون الفكر مبدعا خالقا ، وفى الحال الأخرى يكون محللا شارحا ، وهما مهمتان ، قد تتعاقبان واحدة بعد أخرى ، وقد تتلاقيان جنبا الى جنب فى الفترة الزمنية الواحدة .

وفى تاريخنا الفكرى الحديث ، نجد هاتين المهمتين قد تعاقبتا فى الأغلب ولم تتلاقيا الا فى الاقل ، فعلى أثر الاحتلال البريطانى البغيض ، شاهت الحياة الواقعة فى أعين المفكرين ، فراحوا يرسمون معالم صورة جديدة . وعلى رأس هؤلاء كان الامام محمد عبده الذى كان من أستاذه الافغانى ، ما كان أفلاطون من أستاذه سقراط ، فان كان الافغانى أشبه سقراط فى تجواله من محاورة هنا الى مجادلة هناك ، تحريكا لكوامن العقل ، وارهاقا للنقد ، وايقاظا للضمير القومى ـ فالامام بمثابة أفلاطون، يقر الفكرة الحائرة فى صفحات سطوره . وكذلك كان من هؤلاء المفكرين الراسمين لصورة حياة جديدة ، قاسم أمين ، ولطفى السيد وغيرهما من أبناء تلك الفترة .

وحين قامت ثورة ١٩١٩ لتحل شيئا من الصورة المأمولة محل الواقع البغيض ، ملك الزمام رجال السياسة ، ووقف أصحاب الفكر وراءهم ، فأولئـــك يعملون ، وهؤلاء يشرحون ويوضحون ، ويدافعون ، فلم تعد مهمتهم عندئذ خلق الجديد ، بل أصبحت تابعة لما هو واقع .

ولبثت الحال كذلك حتى نهاية الحرب العالمية الثانيـــة سنة ١٩٤٥ ، حيث كان الفكر الشارح قد استنفد قواه ، فقد فسد الواقع ، لكن المفكرين لم يزالوا يتبعونه شارحين ، وعندئذ نفرت جماعة أخرى من المفكرين نصبت أضواء فكرها على رسم صورة جديدة ، طابعها الاشتراكية ، لكن الصورة الجديدة هذه المرة ، جاءت مهوشة بعض الشىء ، لان مصوريها لم يكن لديهم من قوة الفكر ووضوحه بمقدار ما كان فيهم من حرارة العاطفة ، لكنهم استطاعوا ان يبذروا فى نفوسنا بذور القلق حتى لم نعد نستقر على جنوبنا يوما ، أو بعض يوم . وفعلت بواعث القلق فعلها ، فكانت ثورة « ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ » ،فماذا نتوقع للفكر أن يفعل عندئذ ؟

ان أسلاف الثورة من المفكرين لم يكونوا قد أنضجـــوا الفكرة الاشتراكية الجديدة انضاجا يكفى تنفيذها ، وها هى ذى ثورة ، تثور ، ومن طبيعة الثـــورة أن تجىء لتنفيذ فكرة سبقت الى الاذهان ، واذن فلم يكن مندوحة من التقاء المهمتين معا ، فى رجال بأعينهم ولو الى حين ، فصورة جديدة ترسم معالمها ، والى جانبها آلات التنفيذ دائرة ، وانا اليوم لنكاد نلمس بالأيدى ، كيف تتحول الفكرة الجديدة الى واقع فى يوم وليلة ، وذلك ما تصنعه القيادة الثائرة .

أما الذين يحترفون الفكر ، ان جاز أن يكون للفـــكر احتراف ، فقصاراهم الآن أن يلاحقوا الجـــديد ليشرحوه ويحللوه على عجـــل لا فى المؤلفات العميقة الناضجة ، بل فى مقالات يخطفونها من الصحف اليومية خطفا .. وهنا موضع المؤاخذة والعتاب ، فلا هم يسبقون الحوادث بفكرهم ، ولا هـم يلحقونها على النحو الذى ينبغى أن تلحق به . وفى هـــذا ما يسمونه أزمة المفكرين .

وقد تساءل سيادته فى نهاية بحثه عن الدور الذى نرجوه لاتجاه الفكر فى مستقبلنا القريب . وفى رأيه أن الفكر اذا تابع الواقع وكفى قصر ، واذا سبق الواقع الجديد تسرع ، ولهذا فهو يرجو نوعا من الفكر الجرىء النـــاقد ، الذى لا يفوته وهو يشيد البناء أن يرممه ، فاذا كان عليه أن يحلل الواقع الجديد ويشرحه ، فعليه كذلك أن يشير الى مواضع النقص أنى وجدها، ليتم التطور القومى بخطوات ثابتة آمنة من الزلل .

الحاجات الارشادية لتلميذات المدارس الثانوية فى القاهرة



دكتور عثمان نجاتى

مع حلول فصل الصيف وموسم الامتحانات ، يبدأ أيضا موسم مناقشة رسائل الدكتوراه والماجستير فى الجامعة .

وقد نوقشت فى كلية آداب جامعة القاهرة الرسالة المقدمة من السيدة منيرة حلمى الاستاذة المساعدة بكلية البنات بجامعة عين شمس للحصول على درجة الدكتوراة فى علم النفس .

وموضوع الرسالة هو الحاجات الارشادية لتلميذات المدارس الثانوية فى القاهرة ، والغرض منها هو اكتشاف هذه الحاجات الارشادية فى مختلف مجالات الحياة الشخصى منها والاجتماعى والتربوى ، لتكون اساسا يبنى عليه برنامج ارشادى يواجه هذه الحاجات ، ويسعى الى اشباعها .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكاترة عثمان نجاتى أستاذ علم النفس بآداب القاهرة والمشرف على الرسالة واحمد زكى صالح أستاذ علم النفس بكلية التربية ، وسمية فهمى الاستاذة بكلية البنات بجامعة عين شمس .

بدأت السيدة منيرة حلمى بتقديم تلخيص واف لبحثها ، يشتمل على الغرض منه ووسيلتها فيه ، فقالت : انها بعد دراسة تفصيلية استقر رأيها على أن تكون دراستها منصبة على دراسة مشكلات أولئك التلميذات وذلك لسببين :

الأول — أن الحاجة رغبة عند الفرد ربما لا تكون داخلة فى نطاق شعوره ، ومن ثم يتعذر عليه أن ينقلها الينا ، أما المشكلة فالشعور بها شرط أساسى لوجودها .

والآخر — أن الحاجات الارشادية هى الحاجات التى لم يتهيأ للفرد اشباعها ، على حين أن المشكلة عرض من أعراض حاجة لم تشبع ، فنحن بدراستنا للمشكلات ، انما ندرس أعراض حاجات لم يتم اشباعها ، ومن ثم حاجات ارشادية .

كذلك استقر رأيها على أن تكون دراستها للمشكلات عن طريق قائمة لها ، فقد وجدت ان هذه الوسيلة دون غيرها ، مما يتبع عادة فى دراسة المشكلات هى التى تهيىء لهذه الدراسة أن تكون موضوعية احصائية . كما رأت أن يتلافى جانب النقص فى القائمة ، وهو حصر الأفراد فى المشكلات التى تعينها القائمة ، بأن اعتمدت الى جانب اعتمادها عليها ، على تعبير الفتيات الحر عن أنفسهن ، فتكون بذلك قد تغلبت على عيب الاعتماد على القائمة ، وضمنت أن تكون دراستها موضوعية تجمع بين دقة الكم وعمق الكيف .

واختارت من القوائم المستعملة فى دراسة مشكلات التلاميذ قائمة « مونى » ، ذلك لانها تدرس مشكلاتهم فى مختلف مجالات الحياة ، الصحية والانفعالية والاجتماعية والدينية

وقامت بتعديل قائمة مونى على أساس تجريبى احصائى ، فأجرتها على طائفة من التلميذات عددها ١٩٢ تلميذة ، وعدلت الاسئلة الملحقة بالقائمة واضافت اليها سؤالا ، هو مدى شعور الفتاة بالحرج فى الاجابة عما يطلب منها فى القائمة .

وقد اختارت السيدة منيرة « عينة » بحثها اختيارا طبقيا عشوائيا ، مثلت فيه تلميذات المناطق التعليمية الاربع فى القاهرة ، وعدد أفرادها ٩١٧ تلميذة تتردد أعمارهن بين ١٣ و ٢١ سنة ، وكان يطلب من التلميذة أن تضع خطا تحت كل مشكلة تشعر أنها تضايقها ، وتضيف علامة أخرى على المشكلة التى تحس أنها حادة بالنسبة لها ، وكان يطلب منها أن تضيف فى كراسة أخرى مشكلاتها التى لم تذكرها القائمة ،وتبين مدى استعدادها لمناقشة هذه المشكلات فى المدرسة .

وتقول الباحثة : ان أهم النتائج التى توصلت اليها هى .

أولا — ان المشكلات التى تنتشر أكثر من غيرها بين الفتيات هى التى فى المجالات التالية : مجال الامور الشخصية ؛ النفسية ، الأخلاقية ، الدينية ، التكيف بالعمل المدرسى ، الأسرة .

وقد وجدت أن هذه المشكلات تمثل جانبا كبيرا من التعبير الحر للفتيات مما يدل على عمق تأثيرها فى حياتهن .

ثانيا — توجد فروق ذات دلالة بين مشكلات الفتيات فى مرحلة المراهقة المبكرة بين « ١٣ و ١٧ سنة » ومرحلة المراهقة المتأخرة بين « ١٧ و ٢٠ سنة » سواء من حيث العدد أو النوع .

ثالثا — هناك اتجاهات ايجابية وأخرى سلبية نحو معالجة الفتيات لمشكلاتهن فى المدرسة ، لكن فكرة الفتيات نحو طريقة المعالجة كانت واحدة ، وأهم الشروط التى تطالب بها الفتيات جميعا فى طريقة المعالجة كانت واحدة ، وهى السرية والتقبل والفهم ، وكان ترتيب الاشخاص الذين تطمئن الفتيات لمناقشة مشكلاتهن معهم هم ، الصديقة ، الأم ، المدرسة ، الاخصائى الاجتماعى ، المشرفة الاجتماعية يليهم بعض الاقارب الآخرين .

رابعا — بعد دراسة تفصيلية لكل نوع من أنواع المشكلات ، عند الفتيات لاحظت كثرة المشكلات الخلقية الدينية ، وما يترتب عليها من مشكلات أخرى .

كما استنتجت أن حاجات التلميذات الارشادية تتلخص فيما يأتى : حاجة ارشادية عامة وحاجة خاصة بالانواع المعينة من المشكلات : مثل حاجة الفتاة لمعرفة أسباب الظواهر المرضية التى تلم بها فى مرحلة المراهقة والرغبة فى تكوين فكرة سليمة عن النفس وتقبلها ، والشعور بالأمن وسط الجماعة ، وتقبل النضج الجنسى دون ما خجل أو خوف ، وتكوين عادات سليمة فى الاستذكار .

وبعد هذا العرض التفصيلى للرسالة بدأ المناقشة دكتور أحمد زكى صالح — فقال : ان الرسالة تمثل نوعا جديدا من البحث لتحديد الحاجات الارشادية للمراهقات المصريات فى التعليم الثانوى .

والوسيلة التى اتبعتها الباحثة تعتبر وسيلة موضوعية استقصائية ، اذ استعملت قائمة « مونى » للمشكلات .

وأول مجهود بذل كان يتمثل فى تعديل هذه القائمة حتى تتفق مع مقتضيات البيئة المصرية ، وقد بذلت الباحثة مجهودا كبيرا حتى تيسر لها ذلك .

وقد ناقشها سيادته فى تحديد ثبات الاختبـــار الذى استعملته ، فقد فضلت فى بحثها أن تتبع طريقـــة اعادة الاختبار ، وأشار عليها بأن طريقة تحليل التباين قد تؤدى الى نتائج أفضل فى هذه الحالات ، كما ناقشها بالتفصيل فى مشكلة صدق الاختبار ، وسألها عن سبب اقتصارها علـــى البحث بالطرق التقليدية لاختبار « المونى » وكان من الأفضل أن تبحث فى صدق الاختبار عن طريق صدق المضمون .

كما ناقشها فى الاطار العام الذى حددته لتفسير النتـــائج التى حصلت عليها ، وقال انها لو كانت تحررت من تفسيرات « يونج » و « ليفين » واتجهت نحو تفسيرات تتعلق بالمراهقة فى ذاتها لاستطاعت أن تفسر كثيرا من النتائج القيمـــة التى توصلت اليها .

وقد ردت عليه السيدة منيرة فى هـــــذه النقطة فقالت : أنا لم أتأثر بيونج فى تفسير مرحلة المراهقة ، وانما استشهدت برأيه فى كثرة مشكلات المراهقين فى هذه الفترة ، وشعور هؤلاء المراهقين بها بعد أن كانوا لا يشعرون بها وهم أطفال . أما « ليفين » فقد ذكرت دراسته كنموذج للدراسات التى أجريت على المراهقين ، كما ذكرت أنى لم آخذ بها ، وانما اعتمدت على الطريقة الاحصائية فى دراستى ، وكل ما وصلت اليه فى هذا البحث مستمد من دراستى وحدها سواء منها ما جاء نتيجة للاحصاء أو لتحليل التعبير للفتيات .

واختتم الدكتور أحمد زكى صالح مناقشته بقوله : ان بحث الاستاذة منيرة يعتبر اسهاما حقيقيا فى علم النفس فى البيئة العربية وقد استطاعت أن تبين أن المجتمع مصـــــدر رئيسى لمشكلاتنا العلمية ، ونرجو أن يتاح فى المستقبل لغيرها من الباحثين ان يعمموا دراستهـــا على بيئات أخرى غير القـــاهرة .

ثم تحدثت الدكتـــــورة سمية فهمى فقسمت حديثهـــا شقين :

الأول : خاص بجدارة السيدة منيرة حلمى ، فقالت : ان كل من يقرأ البحث العلمى الذى قامت باجرائه ، ويزن كل خطوة من خطواته بمعايير العلم ، لا بد أن يقرر جدارة السيدة منيرة حلمى لحمل مشعل العلم :

(ا) لحسن اختيارها لموضوع البحث .

(ب) لمدى تطابق منهج البحث الذى اتبع على أصول المنهج العلمى المتبع فى علم النفس الحديث ، فقد استخدمت طريقة الملاحظة على الطبيعة ، أى أن بحثها ليس بحثا تجريبيا ، فقد لاحظت سلوك المراهقات عن طريقة قائمة المشكلات ، كذلك لم تصطنع المشكلة كما فعل بعض العلماء فى المعمل أمثال « بلفور » بل ذهبت الى الفتيات أنفسهن ولاحظت مشكلاتهن .

(ج) لمدى المام الباحثة بدراسات السابقين واللاحقين لأن الباحث عليه أن يحدد صلة بحثه بالنسبة للسابقين وانتمائه الى المعاصرين ، وامتداده الى البحوث المستقبلة.

(د) حرص السيدة منيرة على ذكر نتـــائج البحث بكل وضوح .

والشق الآخر الذى تحدثت عنه الدكتورة سمية يتصل بتقدم علم النفس بوجه عام ووجهت للباحثة بعض الملاحظات ، كما وجهت اليها بعض الاسئلة ـ منها : لماذا ذكرت رأى ليفين الوارد عن المراهقة مع أن هذا الرأى لا يعطى حقائق عـــن موقف المراهقين انما يعطى تشبيهات ومجازات ، ولا يجـــوز منطقيا أن يكون التشبيه والمجاز وسيلة للاستنتاج والاستدلال، لأن أساس الاستدلال يكون بديهيات أو مصدرات أو تعريفات ، كما أن ما استنتجه ليفين يمكن مشاهدته فى سلوك المراهقين فى الحياة .

وكذلك سألتها عن دليلها على أن الطفولة تكاد تخلو من المشكلات النفسية السلوكية ، مع أن الأدلة الموضوعية المستمدة من دراسة الأطفال فى العيادات النفسية فى جميع بلاد العالم لا تؤيد هذا الرأى الذى أخذته من يونج .

وقد ردت عليها السيدة منـــيرة فى هاتين الملاحظتين فقالت :

فيما يختص بليفين ذكرت رأيه لأبين نوعا من معالجة فترة المراهقة ، ورأى ليفين ليس تشبيها وانما يستند الى نظرية فى علم النفس « الثوبولوجى » الذى يتكلم عن المجـــــالات والمناطق ، وعن تفاعل مناطق المجال الحيوى للشخص ، فهذا ليس تشبيها ، وانما هو مستمد من صميم نظريته الخاصة فى علم النفس ، وقد وضعهـــا بناء على بحوث اكلينيكية أجراهـــا .

أما « يونج » فانه لم يذكر أن الطفولة خالية من المشكلات وانما ذكر أن الطفل لا يشعر بهذه المشكلات التى استنتجت فى العيادات عن طريق لعب الأطفال أو الطرق الاخرى المستعملة لاكتشاف المشكلات .

واختتمت الدكتورة سمية مناقشتها بأن قدمت للباحثة بعض اقتراحات لأبحاث يمكن أن تجريها فى المستقبل : منهـــا تأثير الطريقة التى يدرس بها الدين فى المدارس على حــدوث مشكلات الأخلاق والدين .

كما اقترحت اجراء البحث نفسه على الفتاة المصرية فى الوجه البحرى والصعيد حتى نتحقـــق : هل ما وجدناه عن فتاة القاهرة ينطبق على باقى الفتيات أو لا ؟

وأخيرا تحدث دكتور عثمان نجـــاتى المشرف على البحث فأشاد بالمجهود الكبير الذى بذلته الباحثة فى دراسة جديدة من نوعها وموضوع هام جدا ، وأهميته من الناحية العلمية والناحية التطبيقية التى نرمى بها الى جعل العلم فى خدمة المجتمع لانه يتناول دراسة مشكلات تلميذات المدارس الثانوية بالقاهرة لمعرفة « الحاجات الارشادية » أى حتى يمـكن أن ننظم برامج الارشاد النفسى والعلاج لهؤلاء التلميذات علـى أساس موضوعى دقيق .

وقد وقفت السيدة منيرة كثيرا فى دراسة هذه المشكلات وتحديد أنواعها فى أحد عشر مجالا من مجالات الحياة المختلفة ، كذلك بينت لنا مقدار حدة هذه المشكلات عنــد الطالبات ، والارتباطات بين هـــذه المشـــكلات بعضها مع بعض ، بحيث أصبحت لدينا صورة واضحة عما تعانيه التلميذة فى المدارس الثانوية فى القاهرة من مشكلات ، وكنـــا الى وقت قريب فى دراستنا لشخصية المراهقة نعتمد على الدراسات التى قام بها العلماء الغربيون ، وأعتقد أن نتائج هذه الدراســـة ستكون مفيدة جدا للمربين وللسلطات التعليمية بوزارة التربيـــة ، وللآباء المشتغلين بعلم النفس والاجتماع .

وان كانت السيدة منيرة قد حـــددت دراستها فى مشكلات تلميذة المدارس الثانوية بالقاهرة ، فان ذلك يرجـــع الى رغبتها فى حصر الموضوع ، وجعله فى امكانياتها ، وحدود الوقت الميسر لها ، غير أننا نحتاج فى المستقبل الى أن تمتد مثل هذه الدراسات فتشتمل على مشكلات التلميذات فى غير القاهرة ، كما نرجو أن يمتد اهتمام الباحثين الى دراسة مشـــكلات التلاميذ ، حتى تكون معلوماتنا عن شخصية المراهق والمراهقة متكاملة ، مما يساعدنا على توجيه الشـــباب فى مصر ذكورا واناثا التوجيه السليم الذى يضمن تكوين جيل جديد صالح منهم يكون أهلا لتحمل عبء القيادة فى المستقبل .

وبعد المناقشة قـررت اللجنـــة منح السيدة منيرة درجة الدكتوراه الممتازة مع مرتبة الشرف الأولى ، على بحثها الــذى استغرق من وقتها سبع سنين كاملة مثمرة .